اردو شاعری کے تناظرات: بیسویں صدی میں اردو گیت کا ارتقا

مقالہ برائے ایم۔فل (اردو)

مقالہ نگار:

ہاجرہ امینہ علی

نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

اگست ۲۰۲۱ء

اردو شاعری کے تناظرات: بیسویں صدی میں اردو گیت کا ارتقا

مقالہ نگار:

ہاجرہ امینہ علی

یہ مقالہ

ایم۔فل (اردو)

کی ڈگری کی جزوی تکمیل کے لیے پیش کیا گیا۔

فیکلٹی آف لینگویجز

(اردو زبان و ادب)

نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

اگست ۲۰۲۱ء

مقالے کا دفاع اور منظوری کا فارم

زیرِ دستخطی تصدیق کرتے ہیں کہ انھوں نے مندرجہ ذیل مقالہ پڑھا اور مقالے کے دفاع کو جانچا ہے، وہ مجموعی طور پر امتحانی کارکردگی سے مطمئن ہیں اور فیکلٹی آف لینگویجز (شعبہِ زبان) کو اس مقالے کی منظوری کی سفارش کرتے ہیں۔

مقالے کا عنوان: **اردو شاعری کے تناظرات: بیسویں صدی میں اردو گیت کا ارتقا**

پیش کار: ہاجرہ امینہ علی رجسٹریشن نمبر 1878/M/U/F19

ماسٹر آف فلاسفی

شعبہ: اردو زبان و ادب

ڈاکٹر نعیم مظہر ____________________

نگران مقالہ

پروفیسر ڈاکٹر جمیل اصغر جامی ____________________

ڈین فیکلٹی آف لینگویجز

پروفیسر ڈاکٹر محمد سفیر اعوان ____________________

پرو ریکٹر اکیڈمکس

تاریخ: ____________________

اقرار نامہ

میں، ہاجرہ امینہ علی حلفیہ بیان کرتی ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا کام میرا ذاتی ہے اور نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد کے ایم-فل (اردو) سکالر کی حیثیت سے ڈاکٹر نعیم مظہر کی نگرانی میں مکمل کیا ہے۔ میں نے یہ کام کسی اور یونی ورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا ہے اور نہ آیندہ کروں گی۔

ہاجرہ امینہ علی

مقالہ نگار

نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

فہرست ابواب

ABSTRACT

Title: Perspectives of Urdu Poetry: Evolution of Urdu Lyrics in Twentieth Century

The M.Phil Urdu research thesis is "Evolution of Urdu Lyrics in Twentieth Century". Four lyric-poets (Akhtar Sherani, Meera Jee, Majeed Amjad & Qateel Shifai) are chosen to discuss the evolution of Urdu lyric. The lyrics of these poets played a key role in evolution of Urdu lyrics in twentieth century. The purpose of the research is to analyse the evolutionary parts of Urdu lyrics in twentieth century regarding subject, art & techniques.

Urdu lyrical poetry basid on music in which emotions & thoughts are expressed as internality. It is a public genre as it expresses emotions and desires of a whole nation. It was a common trend in traditional Urdu lyric that a woman, being lover, expresses love to her beloved (usually man). With stream of time, artistic, technical & subjective dimensions of Urdu lyric became versatile. Religious aspects, mysticism, sociomatters & political affairs became a part of Urdu lyric subject. Twentieth century is a key canvas for evolution of Urdu lyric. Akhtar Sherani, Meera Jee, Majeed Amjad & Qateel Shifai are among those lyric writers who contributed a lot in urdu Lyric evolution during twentieth century. This research paper comprises this evolutionary journey of Urdu lyric in road of twentieth century refrencing mentioned four lyric poets. The research also concern with the popularity & unpopularity of these poets regarding lyric in accordance with literary critics, researchers and through public polls as well. Qualitative & analytical research methodology is followed to acquire authenticity of collected data. Survey methodology is also followed to attain the purpose of popularity & unpopularity through public opinion. Content of the research paper is remunerative for future lyric writers and critics. This research paper comprises four chapters. First chapter includes topic introduction, several perspectives of Urdu poetry, nature & evolution

of Urdu lyrics in twentieth century, concept of popularity & unpopularity and overviews the selected Urdu lyric poets as per topic demand.

Second chapter of the paper "Subjective study of Urdu lyrics in twentieth century regarding selected popular & unpopular Urdu lyric poets" consisits of evolution of Urdu lyrics subjectively & distinctive evolutionary aspects of lyrics in accordance with selected poets.

Third chapter "Artistic & Technical study of Urdu lyrics in twentieth century regarding selected popular & unpopular Urdu lyric poets" comprises brief discussion of evolutionary form of artistic features & techniques, similar & dissimilar aspects of lyrics in context with lyrics of selected poets and examines the popularity & unpopularity of lyric writers in accordance with public opinion polls.

All discussion of the research paper is briefly summarise in last chapter. At the end, questionnaires, filled through the public survey, are attached.

اظہارِ تشکر

ایم فل کے تحقیقی مقالے کی تکمیل پر سب سے پہلے میں اللہ تعالیٰ کی تہِ دل سے شکر گزار ہوں، جنھوں نے تکمیلِ مقالہ کے لیے راہیں ہموار کیں، نیک طینت اساتذہ و احباب کو وسیلہِ استعانت بنایا اور اپنے خصوصی رحم و کرم سے مقالے کی بہ طریق احسن اور معینہ وقت کے اندر تکمیل یقینی بنائی۔

صدر شعبہ اردو، تمام اساتذہ کرام اور رابطہ کار شعبہ اردو، نمل ڈاکٹر صائمہ نذیر کا بے حد شکریہ ادا کرتی ہوں، جو بر وقت اور بر موقع رہنمائی کے ذریعے امورِ تحقیق میں ذریعہِ آسانی بنیں۔ مہربان استاد اور مشفق نگرانِ مقالہ ڈاکٹر نعیم مظہر کی صدقِ دل سے سپاس گزار ہوں جنھوں نے نہایت خندہ پیشانی سے ہر لمحہ استعانت اور ہر لحظہ معاونت کی۔ انتخابِ موضوع، موضوعی خاکے کی تیاری اور تکمیلِ مقالہ تک پیش آیندہ تمام مسائل اور مشکلات کو بہترین رہ نمائی سے حل کیا۔ صدر شعبہِ اردو انٹرنیشنل اسلامک یونی ورسٹی، اسلام آباد محترم ڈاکٹر حمیرا اشفاق کی ممنون ہوں جو اپنی قیمتی اور مفید آرا سے موضوعی خاکے کی تکمیل اور طریقہِ تحقیق میں آسانی کا سبب بنیں۔

احباب و رفیقات کی تہِ دل سے شکر گزار ہوں، جنھوں نے ضرورت پڑنے پر حتی الوسع مدد کی۔ نہایت شفیق، نفیس الطبع، بہ یک وقت جماعتی ساتھی اور مربی و استاد جناب قاضی محمد نفیس الرحمان بھائی کو ہدیہ تشکر پیش کرتی ہوں، جنھوں نے کورونائی لاک ڈاؤن کے اس منجمد دور میں کتب فراہمی میں سو فی صد مدد کی، نیز تسویدِ مقالہ میں پیش آیندہ مشکلات کو دُور کرنے میں ہمہ وقتی استعانت کی۔ اپنے والدین، ماموں، بہنوں اور بھائی عمر جلال کی خدمتِ اقدس میں نذرانہِ تشکر پیش کرتی ہوں، جنھوں نے گھر کے اندر پڑھائی کا ماحول فراہم کیا، حتی المقدور روحانی و قلبی استعانت اور پُر خلوص دعاؤں سے تکمیلِ مقالہ میں اپنا حصہ ڈالا۔ موسمی سختی کی پرواہ کیے بغیر مختلف جامعات اور کتب خانوں سے مواد کی جمع آوری میں مدد کی۔

اللہ پاک کی بے حد احسان مند ہوں، جنھوں نے مشفق و رہنما اساتذہ اور معاون حلقہِ احباب کو رہبری کا وسیلہ بنایا، نیز اپنے کل وقتی سائبانِ رحمت سے مقالے کی احسن تکمیل ممکن بنائی۔

الحمدللہ و شکراً جزیلا، یاربی!

ہاجرہ امینہ علی

ایم فل سکالر

باب اول:

موضوع کا تعارف اور بنیادی مباحث

الف۔ تمہید:

1۔ موضوع کا تعارف

گیت کا موسیقی سے گہرا تعلق ہے ۔ گیت میں بنیادی طور پر سُر تال اور لے کو اہمیت حاصل ہے۔ آہنگ اور زیر و بم گیت کے بنیادی اوصاف ہیں۔ عمومی اصطلاح میں گیت ایک مترنم گانا ہے جو لے اور شیرینی سے گندھا ہوتا ہے۔ ادبی معانی میں گیت ایک چھوٹی لیر یکل نظم ہوتی ہے جس میں کوئی جذبہ یا خیال داخلی طور پر بیان کیا جاتا ہے۔ گیت ایک تہذیب یا قوم کے جذبات اور تمناؤں کا عکاس ہوتا ہے۔ ادبی اصطلاح میں گیت وہ صنفِ شعر ہے جس میں عورت مرد سے مخاطب ہو کر اظہارِ محبت و مؤدت کرتی ہے۔ اسی ذیل میں ہجر و فراق کی کیفیات کا بیان بھی گیت کے معروض میں شامل ہے۔ گیت میں اظہارِ محبت مرد کی جانب سے بھی ممکن ہے مگر روایت کے مطابق اس اظہارِ جذبہ کا تعلق عورت سے ہے۔ تاہم گیت صرف ایک موضوع تک محدود نہیں رہا۔ گزرتے وقت اور بدلتے منظر ناموں سے دیگر اصنافِ ادب کی طرح گیت کے فن اور موضوع دونوں میں تنوع اور وسعت در آئی۔ نسوانی جذبات کی صدا کے ساتھ روحانی واردات، تصوف، سماجی معاملات، معاشرتی حالات اور بعض اوقات سیاسی اتار چڑھاؤ بھی گیت کے موضوعات بنتے چلے گئے۔ اردو میں گیت کی روایت ہندوستان سے آئی۔ ابتدائی اردو گیتوں میں ہندی الفاظ و تراکیب کی فراوانی تھی مگر وقت کے ساتھ اردو الفاظ و تراکیب کے ارتقا نے ہندی پیوند کاری کو کم کر دیا۔ بیسویں صدی میں جب اردو گیت نے باقاعدہ شکل اختیار کر لی تو وقتاً فوقتاً اس میں واضح فنی و موضوعی تبدیلیاں ہونے لگیں۔ اس صدی کے نمایندہ شعرا اختر شیرانیؔ، میراجیؔ، مجید امجدؔ اور قتیل شفائیؔ نے اردو گیت کے ارتقا میں کلیدی کردار ادا کیا۔ ان شعرا کے گیتوں میں گیت کا نکھرتا ہوا فن، بحور و اوزان کی باقاعدگی، موضوعات کا تنوع اور سُر تال کا ارتقائی آہنگ واضح دکھائی دیتا ہے۔ میراجی فطرتاً گیت سے لگاؤ رکھتے تھے، ان کے گیتوں میں جنسی پہلو غالب ہے۔ لیکن انھوں نے غمِ دوراں کو بھی گیت کے موضوعات میں برتا ہے۔ انھوں نے گیت کو نئی راہ پر گامزن کرنے کی کوشش کی مگر ادبی حلقوں کے علاوہ کچھ خاص مقبولیت حاصل نہ کر سکے۔ اختر شیرانیؔ کی رومانیت پسند فطرت نے گیت

کے رومانی پہلو کو جلا بخشی اور اسی وجہ سے عوامی اور ادبی حلقوں میں مقبول ہوئے۔ ان کے گیتوں میں متنوع موضوعات ہیں۔ جن میں عشق، ہجر و فراق کی کیفیات، جدید و قدیم فکر و فن واضح ہیں۔ مجید امجد نے اردو گیت میں مختلف اور منفرد فن و فکر کا در وا کیا۔ مجید امجد تک آتے آتے اردو گیت نے ایک نئی صورت اختیار کر لی۔ مجید امجد نے فلسفے کو گیت کا پیراہن دیا، بہت کم گیت لکھے اس لیے بہ طور گیت نگار مقبول نہ ہوئے۔ قتیل شفائی نے گیت میں بھی اپنی فطرت کے مطابق ندرت و انفرادیت کو برقرار رکھا۔ یہاں گیت کی ایک مستحکم شکل سامنے آتی ہے۔ قتیل شفائی کا ذوقِ موسیقیت ان کے گیتوں کی غنائیت سے مترشح ہے۔ گیت عورت کے جذبات و احساسات کا مرکز ہوتا ہے۔ قتیل شفائی کے ہاں بھی نسوانی جذبات کی مرکزیت قائم ہے۔ ان کا ہنر اور فن بین الاقوامی ہے۔ ان کے گیتوں کے کئی عالمی زبانوں (ہندی، چینی، روسی) میں تراجم بھی ہو چکے ہیں۔ مختلف النوع موضوعات، اسلوب اور ردھم کے اسی جدید انداز نے اردو گیت کو بامِ عروج تک پہنچایا۔

2۔ بیان مسئلہ

گیت اردو شاعری کی ایک اہم صنف ہے۔ اردو شاعری کی ابتدا ہندوستانی فضا میں ہوئی۔ حالات اور ماحول ادب کو براہِ راست متاثر کرتے ہیں۔ اسی لیے دیگر اصناف کی طرح ابتدائی اردو گیت پر بھی ہندوستان کی فضا اور زبان کے اثرات تھے۔ نیز موضوع بھی نسوانی اظہارِ جذبات تک محدود تھا۔ تاہم گزرتے وقت نے جیسے حالات کو بدلا تو گیت کی روایت نے بھی ان بیرونی اثرات کو قبول کیا۔ جب بھی شعرا مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرتے ہیں تو ان میں سے بعض کو مقبولیت ملتی ہے اور بعض عدم مقبولیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ گیت نگاری میں بھی انھی شعرا کو مقبولیت ملی جنھوں نے فنی و عصری تقاضوں کا مد نظر رکھا۔ اردو گیت نے ارتقائی مراحل میں داخل ہو کر بیسویں صدی میں عروج کا سفر طے کیا۔ گیت کا کینوس وسیع ہوا اور ایک مخصوص موضوع سے نکل کر سماج کے مختلف موضوعات گیت کے معروض کا حصہ بن گئے۔ علاوہ ازیں گیت میں کئی نئے فنی تجربات کیے گئے۔ مجوزہ تحقیق میں بیسویں صدی میں اردو گیت کے ارتقائی سفر کا تجزیہ منتخب شعرا کے گیتوں کے تناظر میں کیا گیا ہے۔

3۔ مقاصد تحقیق

مجوزہ تحقیق کے مقاصد درج ذیل ہیں:

1۔ بیسویں صدی میں اردو شاعری کے تناظرات میں اردو ادبی گیت کا جائزہ لینا۔

2۔ بیسویں صدی میں اردو گیت کے ارتقا کی نوعیت کا جائزہ لینا۔

3۔ منتخب شعرا کی گیت نگاری کے فنکارانہ اظہار اور فکری موضوعات کا مطالعہ کرنا نیز ان کی مقبولیت اور عدم مقبولیت کی وجوہات کا جائزہ لینا۔

4۔ تحقیقی سوالات

مجوزہ تحقیق میں درج ذیل سوالات مد نظر رکھے گئے ہیں:

1۔ بیسویں صدی میں اردو شاعری کے نمایاں تناظرات کون کون سے تھے؟

2۔ بیسویں صدی کے اردو ادبی گیت میں فنی و فکری ارتقا کے مراحل کی نوعیت کیا تھی؟

3۔ منتخب شعرا نے اردو ادبی گیت میں فنی و تکنیکی تجربات کو کس کس طرح برتا ہے اور اردو ادبی گیت میں ان کی مقبولیت اور عدم مقبولیت کی کیا وجوہات رہی ہیں؟

5۔ نظری دائرہ کار

- **مقبولیت اور عدم مقبولیت:**

ہندوستان کے معروف نقاد اور محقق مینیجر پانڈے ادب کی مقبولیت اور عدم مقبولیت کے حوالے سے اپنی کتاب "ادب اور سماجیات" (مترجم: سرورالہدیٰ، انجمن ترقی ہند، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء) کے باب پنجم میں لکھتے ہیں:

> "ایک بڑے طبقے یا عام انسانوں کے درمیان کوئی ادب صرف سادگی کی بنا مقبول نہیں ہو سکتا۔ وہی ادب ایک بڑے انسانی طبقے میں مقبول ہوتا ہے جس میں عوامی زندگی کی سچائیاں اور آرزوئیں موجود ہوں۔ اس لیے مقبولیت کا تعلق ادب کی ہیت کے ساتھ ساتھ اس کے موضوع اور مواد سے بھی ہے۔ صرف ہیت کی مقبولیت سطحی ہوتی ہے۔۔۔ بریشٹ نے مقبولیت کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ 'مقبول وہ ہے جو جلد عوام کی سمجھ میں آجائے۔۔۔۔ عوام کے نقطہ نظر کو قبول کرتے ہوئے اسے مستحکم بنایا گیا ہو۔"

سادگی و سلاست، حقائق حیات کی عکاسی، عوامی جذبات واحساسات کی ترجمانی ہیت اور موضوع کے وہ بنیادی آلات ہیں جو ادب پاروں کو مقبول اور عدم مقبول بناتے ہیں۔ متذکرہ تصور کو مد نظر رکھتے ہوئے مجوزہ تحقیق کے لیے منتخب شعرا کے گیتوں کا ارتقائی تجزیہ کیا گیاہے۔ منتخب گیت نگار شعرا پر ناقدین و محققین اور عوام کی تنقیدی آرا کو مد نظر رکھتے ہوئے مقبولیت اور عدم مقبولیت کا تعین کیا گیاہے۔

- **گیت-نوعیت اور ارتقا:**

امریکہ کے معروف نقاد جوناتھن کولر (Jonathan Culler) نے ۲۰۱۵ء میں "Theory of Lyric" کے نام سے ایک کتاب لکھی، جس میں لیریکل / سُر کے نظریے کو مفصل بیان کیا۔ متذکرہ کتاب سات ابواب پر مشتمل ہے، جس کے باب سوم میں سُر (Lyric) کے نظریات پیش کیے گئے ہیں۔ سُر اور غنائیت کے بارے میں وہ لکھتا ہے:

> "The epideictic element certainly involves language as action but not of fictionalizing kind, is central to the lyric tradition; it includes...statements of value, statements about the world that suffuse lyric of past & present."

جوناتھن نے لیریکل نظم / گیت کے چار معیارات مقرر کیے ہیں:

1.Lyric as Voicing 2.Lyric as Event 3.Lyric as Ritual 4.Lyric as Hyperbole

گیت اور تاریخ کے متعلق اپنا نظریہ بیان کرتے ہوئے جوناتھن یوں بحث کرتا ہے:

> "As Historical Categories genres have a dual orientation, diachronic & synchronic, toward a historical tradition & a fiction in cultural system of particular period. Lyric is a historical than a transcendental category."

جوناتھن کولر اصناف کے دو رخ متعین کرتا ہے، ایک تاریخی ثقافت سے متعلق اور دوسرا موجودہ وقت میں سماجی و ثقافتی نظام سے متعلق۔ جوناتھن کے مطابق سُر (جس میں گیت بھی شامل ہے) زمانے کے ساتھ ارتقا پذیر ہوتا ہے۔ جوناتھن کولر کا متذکرہ نظریہ صرف انگریزی نظم تک محدود نہیں ہے۔ اس کے

تحت اس نے کئی زبانوں کے منظومات کا تجزیہ پیش کیا، نیز کسی ایک زبان کی نہیں بلکہ مجموعی طور پر کسی بھی ہیت میں کہی گئی شاعری کے معیارات اور زیر و بم کا تصور پیش کیا۔ یہی وجہ ہے کہ مجوزہ تحقیق میں بیسویں صدی میں اردو گیت کے فنی و موضوعی ارتقا کا مطالعہ کرتے ہوئے جوناتھن کولر کے نظریے کو بھی مد نظر رکھا گیا ہے۔

- **اردو گیت۔ فن اور موضوع:**

بیسویں صدی میں اردو شاعری کے تناظرات میں امتدادِ زمانہ کے ساتھ مختلف تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ جس کے نتیجے میں اردو گیت کا فنی و فکری منظر نامہ بھی بدلا۔ اردو ادب میں گیت نگاری کے ضمن میں معروف محقق اور نقاد ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب "اردو شاعری کا مزاج" میں دوسرے باب کے پہلے جز "اردو گیت" میں گیت کے مالۂ وماعلیہ کو بیان کیا ہے۔ ان کے بقول:

> "اردو گیت نے نہ صرف گیت کے بنیادی مزاج کو ملحوظ رکھا ہے بلکہ اس کے چند نسبتاً مخفی پہلوؤں کو اجاگر بھی کیا ہے۔ اردو شاعری میں گیت سوسائٹی کی خالص جذباتی سطح کا آئینہ دار ہے۔ اس میں سوسائٹی کا تخیل یا اس کی سوچ اجاگر نہیں ہوئی، چوں کہ بنیادی طور پر ہندوستانی معاشرہ زمین سے وابستہ ہے اور زمین اپنا اظہار تخلیقی ابال کی صورت کرتی ہے۔ اس لیے جب اس زمین کا باسی ارضی صفات سے ہم آہنگ ہو کر اظہارِ ذات کی طرف مائل ہوتا ہے تو لامحالہ سب سے پہلے اپنی ذات کے خالص زمینی پہلوؤں کو گیت کی جذباتی فضا میں اجاگر کرتا ہے۔"

ڈاکٹر قیصر جہاں تحقیق و تنقید کا نمایاں نام ہیں۔ وہ اپنی کتاب "اردو گیت" میں گیت نگاری کے فنی اور تکنیکی پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "گیت نہ صرف لے کا نام ہے اور نہ صرف چھندوں کے گھٹانے بڑھانے کا عمل اور نہ صرف سُروں کے اتار چڑھاؤ سے عبارت ہے اور نہ صرف جذبے کا سادہ اظہار ہے بلکہ گیت سُروں پر تیرتی ایک لہر ہے جسے جذبے کی شدت اور تصور کی رنگینی متاثر کرتی ہے اور چھند اس میں نظم وضبط پیدا کرتا ہے۔"

متذکرہ تصورات کے تناظر میں مجوزہ تحقیق میں بیسویں صدی میں اردو گیت کے ارتقا کا احاطہ کیا گیا

ہے۔ تاکہ اردو گیت اقتضائے حال کے مطابق منطبق ہو جائے۔ یہ تحقیقی کام محققین اور گیت سے شغف رکھنے والوں کے لیے نئے باب کھولے گا اور آیندہ محققین گیت نگاری میں نئے زاویوں کو برت کر اردو ادب میں قابلِ قدر اضافہ کریں گے۔ یہ تحقیقی امر گیت کے عناصر کی اہمیت اور باہمی ربط کو بھی اجاگر کرنے میں معاون ہے۔

6۔ تحقیقی طریق کار

- **کیفیتی طریقہ**

مجوزہ تحقیق "بیسویں صدی میں اردو گیت کا ارتقا" بنیادی طور پر ایک تحقیقی و تنقیدی مطالعہ ہے۔ مجوزہ تحقیقی مقالے کی نوعیت کیفیتی تحقیق (Qualitative Research) ہے۔ یعنی مجوزہ تحقیق میں معلومات، تصورات، نظریات، تاثرات، اور شواہد کو جمع کر کے آخر میں نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔ کیفیتی طریقۂ تحقیق کو اپناتے ہوئے مجوزہ موضوع کے لیے بیسویں صدی کے ان چار نمایاں شعرا کا انتخاب کیا گیا ہے، جن کے گیتوں میں موضوع اور فن کے لحاظ سے ارتقائی رنگ واضح دکھائی دیتا ہے۔ تحقیقی کام کے باقاعدہ آغاز سے قبل مجوزہ موضوع سے متعلق مقاصد ترتیب دیے گئے ہیں۔ حصولِ مقاصد کے لیے سوالاتِ تحقیق مرتب کیے گئے۔ مقاصد و سوالاتِ تحقیق کو مدِ نظر رکھتے ہوئے مقالے کا نظری دائرہ کار طے کیا گیا ہے۔ بعد ازیں مقاصد، سوالات اور نظری دائرہ کار کے مطابق ابواب بندی کی گئی۔ ابواب بندی کے مندرجات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے تحقیقی کام کو آگے بڑھایا گیا اور مقالے کی تکمیل کے لیے مواد ترتیب دیا گیا۔ نیز منتخب گیت نگاروں کی ادبی مقبولیت اور عدم مقبولیت کے تعین کے لیے اردو ادب کے ناقدین و محققین کی تنقیدی و تحقیقی آرا کو مدِ نظر رکھا گیا۔

- **رائے شماری کا طریقہ:**

موضوع میں مقبولیت اور عدم مقبولیت کے تقاضے کو پورا کرنے کے لیے عوامی سروے کا طریق تحقیق اپناتے ہوئے سوال نامہ مرتب کیا گیا۔ کم از کم ۲۰ سے ۲۵ ادبی شخصیات اور ۲۰ سے ۲۵ غیر ادبی و علمی (عوامی) شخصیات سے سوال نامہ پُر کروایا گیا۔ یہ سوال نامہ امتزاجی نوعیت کا ہے۔ یعنی یہ کھلے اور بند سوال نامے کا امتزاج ہے۔ سوال نامے میں تحقیق سے متعلق تین بنیادی زمرے (Sections) بنائے گئے ہیں۔ ہر زمرے (Section) میں سات سوالات درج کیے گئے ہیں، جن میں چار کھلے (Open Ended) سوالات

اور تین بند سوالات(Close Ended)ہیں۔ یہ سوالات تحقیقی مقاصد کو پورا کرنے میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔

سوال نامہ تیار کرنے کے لیے مختلف اردو اور انگریزی کے سوال ناموں سے استفادہ کیا گیا۔ علاوہ ازیں سوالوں کی نوعیت، انداز اور طریقہ کار میں رہنمائی کے لیے ڈاکٹر اشرف کمال کی کتاب "تحقیق اور تدوینِ متن" سے بھی استفادہ کیا گیا۔ متذکرہ ذرائع سے مدد لیتے ہوئے تیار کردہ سوال نامے کا نمونہ (Pattern) خود تیار کیا گیا ہے، نیز درج شدہ سوالات اور زمرہ جات کی نوعیت مقاصدِ تحقیق کو مد نظر رکھتے ہوئے خالصتاً خود تیار کی گئی ہے۔

سوال نامے کی سقاحت اور پختگی یقینی بنانے کے لیے ابتدائی طور پر ۵ لوگوں سے مجوزہ سوال نامہ پُر کروایا گیا تھا۔ دیے گئے جوابات، پوچھے گئے سوالات کے مطابق تھے، نیز تحقیقی مدعا کو پورا کرنے میں معاون تھے۔ لہٰذا سوال نامہ قابلِ اعتماد ہے۔

- **تاریخی و دستاویزی طریقہ:**

چوں کہ مقالہ میں منتخب شعرا کے گیتوں کے موضوعات اور فن کو اردو گیت کے ارتقائی تناظر میں دیکھنا مقصود ہے اس لیے دورانِ تحقیق تاریخی اور دستاویزی طریقہِ تحقیق اختیار کیا گیا ہے۔ یعنی پہلے سے موجود اس تحقیقی مواد سے استفادہ کیا گیا ہے، جو متعلقہ موضوع سے قریب تر ہے۔ نیز مقالے کی تکمیل کے لیے بنیادی مآخذ کے ساتھ ثانوی مآخذ میں اردو کتب اور رسائل و جرائد کے علاوہ انگریزی کتب، لغات، ریسرچ پیپرز اور تنقیدی مضامین شامل ہیں۔

- **کتب خانے:**

تحقیقی مواد کی جمع آوری کے لیے جامعات، ادارہ جات کے کتب خانوں اور نجی کتب خانوں سے استفادہ کیا گیا۔ عالمی جامعہ اسلامیہ، اسلام آباد (International Islamic University, Islamabad) میں فلمی گیتوں پر تحقیقی کام ہو چکا ہے، جو مجوزہ تحقیقی کام کے لیے معاون اور مفید ثابت ہوا۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد میں بھی فلمی گیت نگاری پر پی ایچ ڈی (PHD) کی سطح پر تحقیقی کام ہو رہا ہے، جو مجوزہ موضوع سے قریب ہے۔ لہٰذا متذکرہ جامعات کے کتب خانے تحقیقی مواد جمع کرنے کے لیے ممد و معاون ثابت ہوئے۔

- **آن لائن طریقہ:**

علاوہ ازیں آن لائن طریقہِ تحقیق اپناتے ہوئے متعلقہ آن لائن لائبریریز، اردو بلاگز اور ویب گاہوں جیسے
www.hec.gov.pk, www.youtube.com www.rekhta.com,www.google.com
سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔

مجوزہ تحقیق فیلڈ ورک یا سائنسی نوعیت کی نہیں ہے، لہٰذا موضوع سے متعلق مواد کی جمع آوری اور ترتیب کے بعد تجزیاتی طریقہ کار اختیار کیا گیا۔ ادبی تحقیق کے جملہ اصولوں کے اطلاق کے بعد حاصل شدہ مواد کے اثبات و نفی کے ذیل میں نتائج مرتب کیے گئے ہیں۔

7۔ مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق

اردو گیت کی ابتدا و ارتقا پر متعدد ناقدین اور محققین نے اپنی آرا پیش کی ہیں۔ گیت کی ابتدائی شکل و صورت اور اس میں ہونے والی تبدیلیوں کو موضوع بنایا۔ انیسویں صدی تک گیت جن مراحل سے گزرا، ان تمام کا احاطہ کیا۔

- **وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، ایجوکیشنل بک ہاؤس مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۱۹۷۴ء:** اس کتاب میں ڈاکٹر وزیر آغا نے مختصر مگر جامع انداز میں اردو گیت پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے گیت کی ہیت اور تکنیک پر جامع بحث کی ہے نیز گیت کے موضوعات اور موضوعات کے ہیت پر اثرات کو بھی قلم بند کیا ہے۔
- **قیصر جہاں، ڈاکٹر، اردو گیت، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، مارچ ۱۹۷۷ء:** اس جامع کتاب میں گیت کی اقسام اور نوعیت، فنی اور تکنیکی خصوصیات کے بیان کے ساتھ گیت نگاری کی ۱۹۰۰ء تک روایت کو قلم بند کیا۔ نیز مختلف گیت نگار شعرا کے گیتوں کا اجمالی جائزہ بھی لیا ہے۔
- **محمد شاہد حسین، اندر سبھا کی روایت، نشاط پریس ٹانڈا، فیض آباد، مارچ ۱۹۸۴ء:** اندر سبھا میں بے شمار گیت ہیں، یہی وجہ ہے کہ گیتوں کی روایت میں اندر سبھا کے گیتوں کا ایک اہم مقام ہے۔ متذکرہ کتاب کے باب دوم کے تیسرے جز میں 'اندر سبھا بحیثیت غنائیہ' میں گیت کے فنی خصائص کو اندر سبھا کے تناظر میں بحث کیا گیا ہے۔
- **نفیس اقبال کی کتاب "پاکستان میں اردو گیت نگاری"، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء:** کتاب ہذا میں پاکستانی اردو گیت کو پرکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پاکستان میں گیت کی ابتدا، ارتقا اور اقتضائے وقت کے مطابق مختلف تبدیلیوں کو پیش کیا گیا ہے۔

- **مظفر علی سید، گیت کار میر اجی (مضمون)، مشمولہ: سخن اور اہلِ سخن، مرتبہ انتظار حسین، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۱۶ء:** متذکرہ مضمون میں میر اجی کے گیتوں میں تنوع اور وسعت کو مفصل بیان کیا گیا ہے۔ ان کے ذخیرہِ الفاظ اور وسعتِ علم کی تحسین کی گئی ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ وہ ہندوستان کی قدیم وجدید زبانوں پر عبور رکھتے تھے، جس کے باعث ان کے گیتوں میں زبان کی قدامت وجدت کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ جو کسی اور گیت نگار کے ہاں نہیں ملتا۔
- **رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، اصنافِ ادب، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء:** اس کتاب کی مدد سے گیت کی ہیت، ساخت، تعریف، تفہیم اور روایت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔
- **آن لائن مضامین:** اس ضمن میں ثمینہ بیگم کا مضمون "گیت، فن اور تکنیک"، جہانِ اردو ڈاٹ کام، جنوری ۲۰۱۶ء، گیت کی فنی اور تکنیکی تفہیم کے لیے اہم ہے۔ انھوں نے گیت کے فنی لوازم کا مختصراً احاطہ کرتے ہوئے مثالوں کی مدد سے ان کی وضاحت کی ہے۔ بعد ازاں ڈاکٹر آفتاب عرشی کے مضمون "اردو شاعری میں گیت - تاریخی جائزہ"، اردو لنکس ڈاٹ کام، یکم جولائی ۲۰۱۹ء، میں اردو گیت کے انیسویں صدی تک کے ارتقا کو موضوع بنایا گیا ہے۔ حیدر قریشی کا مضمون "میر اجی کے گیت - ایک تعارف ایک جائزہ"، پنجند ڈاٹ کام، ۱۵ اکتوبر ۲۰۲۰ء، میں میر اجی کی گیت نگاری کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ ان کے گیتوں کے فنی و فکری خصائص کو مثالوں کی مدد سے واضح کیا گیا۔
- **مقالہ جات:** خلیق الرحمان کا ایم-ایس کا تحقیقی مقالہ "اردو فلمی گیت نگاری: فن اور معیار" انٹر نیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد، زیرِ نگرانی ڈاکٹر روش ندیم جولائی ۲۰۱۹ء میں اردو فلمی گیت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس ضمن میں اردو کے فلمی گیت کے فن اور معیار کا جائزہ لیا گیا ہے۔ خلیق الرحمان کا پی-ایچ-ڈی کا مقالہ "اردو فلمی گیتوں کا تجزیاتی مطالعہ: ثقافتی حوالے سے" نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد میں ڈاکٹر عنبرین تبسم کی نگرانی میں زیرِ تحقیق ہے۔ جامعہ ہذا میں ہی حنیہ رفیق کا ایم-فل کا تحقیقی مقالہ بہ عنوان "اردو شاعری میں مسیحی گیت نگاری: تجزیاتی مطالعہ" ڈاکٹر نعیم مظہر کی نگرانی میں زیرِ تحقیق ہے۔ محولہ بالا کتب اور مضامین اردو گیت کا تعارف، ابتدائی صورت کی تفصیل اور انیسویں صدی تک اردو گیت کی صورت حال بیان کرتے ہیں۔ ایم-فل اور پی-ایچ-ڈی کے متذکرہ مقالہ جات میں اردو فلمی گیت کا فن و معیار، ثقافتی حوالے سے تجزیہ اور مسیحی گیت نگاری کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مجوزہ مقالے میں اردو گیت کے بیسویں صدی میں ارتقا کو منتخب گیت نگار شعرا کے حوالے سے منضبط تحقیق کے طور پر پیش کیا گیا ہے، جو اپنی نوعیت کا منفرد تحقیقی

کام ہے۔ یہ محققین کے لیے گیت کے نئے زاویے سامنے لائے گا۔

8۔ تحدید

مجوزہ موضوعِ تحقیق کے لیے بیسویں صدی کے اردو شعرا اختر شیر انیؔ، میر اجیؔ، مجید امجدؔ اور قتیلؔ شفائی کی ادبی / کتابی گیت نگاری کو مقبولیت اور عدم مقبولیت کے تناظر میں دیکھتے ہوئے گیت کے ارتقائی سفر کا جائزہ لینے کے لیے منتخب کیا گیا ہے۔ کیوں کہ منتخب شعرا کے ہاں مجوزہ موضوع سے متعلق رجحان واضح طور پر ملتا ہے۔ ان شعرا نے اردو ادبی گیت کے ارتقا میں کلیدی کردار ادا کیا۔ شعرا کی ادبی / کتابی گیت نگاری زیرِ تحقیق رہی۔ ان کے دیگر کلامِ موزوں اور موضوعات اس تحقیقی کام کا حصہ نہیں ہیں۔

9۔ پس منظری مطالعہ

برصغیر میں گیت کی ابتدا امیر خسرو سے ہوتی ہے۔ ان کی مشہور غزل "زحال مسکین مکن تغافل" کے بعض مصرعے جو خالص ہندوستانی زبان میں کہے گئے وہ در حقیقت گیت کے اولین نقوش ہیں۔ ان مصرعوں میں اظہارِ محبت عورت کی جانب سے ہوتا ہے۔ ہجر کی کیفیت و اذیت بیان ہوتی ہے، جو گیت کا خاصہ ہے۔ میرا جی کو گیت سے فطری مناسبت تھی، علاوہ ازیں ان کے گیتوں میں جنسی پہلو نمایاں ہے۔ مظفر علی سید کا مضمون "گیت کار میرا جی" مشمولہ "سخن اور اہلِ سخن" مرتبہ انتظار حسین، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۱۶ء اس ضمن میں اہم ہے۔ بعد ازاں اختر شیرانی کے گیتوں میں موضوعات کا تنوع، عشق کی چاشنی، ہجر کی اذیت، جدت و قدامت کا امتزاج نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے ایس اختر جعفری کی کتاب "اختر شیرانی اور اس کی شاعری"، اشرف پریس، لاہور، ۱۹۶۴ء، میں اختر شیرانی کی شاعری کے معائب و محاسن کا جائزہ لیا گیا ہے۔ مجید امجد کے ہاں گیت متقدمین شعرا سے بالکل مختلف نظر آتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ گیت ان تک آتے آتے ایک نئی جہت سے متعارف ہو چکا ہے۔ قتیل شفائی تک آتے آتے گیت مزید مستحکم ہو گیا۔ ان گیتوں میں غنائیت کے عنصر کا دخل قتیل کی شعوری کوشش کا نتیجہ ہے۔ گیت شعری اصناف میں وہ صنف ہے جو عورت کے جذبات و احساسات کا مرکز ہوتی ہے۔ قتیل نے بھی اس حوالے سے عورت کو بنیادی اہمیت دی ہے۔ اس حوالے سے نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد کے تحقیقی و تنقیدی مجلہ "دریافت" میں شائع ہونے والا ڈاکٹر نازیہ یونس اور ڈاکٹر بادشاہ علی کا مضمون "قتیل شفائی کی نظموں میں عورت کا المیہ" اہم ہے۔ اس مضمون میں مصنفین نے قتیل شفائی کی شاعری اور گیتوں میں نسوانی عناصر کو موضوع بنایا ہے۔ قیصر جہاں

کا پی-ایچ-ڈی کا مقالہ "اردو گیتوں کا تنقیدی جائزہ"(۱۸۵۷ء سے ۱۹۵۷ء تک) جو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں پروفیسر آل احمد سرور کی زیر نگرانی ۱۹۶۸ء میں کیا گیا۔ اس میں گیت کی تعریف، لوک گیت، اردو گیت کا ۱۸۵۷ء سے ۱۹۵۷ء تک کا ارتقا، اس دورانیے میں اردو گیت کے موضوعات، فنی خصائص اور فلمی گیتوں کو بحث کیا گیا ہے۔ شمیم احمد کی کتاب "اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں" انڈیا بک امپوریم، بھوپال، ۱۹۸۱ء، میں آٹھویں باب 'اصطلاحات اور متعلقاتِ شعر' کی ذیل میں گیت کو بحث کیا گیا ہے۔

10۔ تحقیق کی اہمیت

سُر اور گیت سے انسان کا رشتہ پرانا ہے۔ گیت ہمیشہ انسان کے لیے فرحت و تسکین کا باعث رہے ہیں۔ ایک طرف تو یہ گیت نگاروں کا کتھارسس ہے تو دوسری جانب ان گیتوں میں عوامی جذبات کی ترجمانی ملتی ہے۔ ہر صدی مختلف انقلابات اور امتیازات اپنے ساتھ لاتی ہے۔ یہ تغیرات فنون پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ بیسویں صدی میں اردو گیت کا ارتقا اور امتدادِ زمانہ کے اس پر اثرات کا تجزیاتی مطالعہ گیت کی فنی بالیدگی اور ترقی کے لیے انتہائی اہم ہے۔ منتخب شعرا اختر شیرانی، میرا جی، مجید امجد، قتیل شفائی کے گیتوں کے موضوعات و فکریات در حقیقت بیسویں صدی کا آئینہ ہیں۔ اس لیے مجوزہ موضوع پر تحقیق سے نہ صرف گیت کے اسرار و رموز واضح ہوئے ہیں، بلکہ بیسویں صدی کی اجمالی کیفیت، منتخب گیت نگار شعرا کی مقبولیت اور عدم مقبولیت بھی طشت از بام ہوئی ہے۔ ان گیتوں کے تناظر میں حالات و واقعات، عوامی نفسیات اور قومی و ملی ترجیحات کی تصویر بھی نظر آتی ہے۔ علاوہ ازیں کسی بھی فن کی بقا کے لیے اس کے معائب و محاسن کا تعین نہایت ضروری ہے۔ بیسویں صدی کے اردو گیت پر تحقیق و تنقید کی اہمیت اس لیے بھی مسلّم ہے کیوں کہ یہ تحقیق و تنقید اور تعینِ قدر آیندہ اردو گیت کے لیے معاون ثابت ہو گی۔ اردو گیت پر اس سے قبل ہونے والے تحقیقی کام گیت کے عمومی جائزہ سے متعلق ہیں۔ مجوزہ تحقیق میں اردو گیت کے ارتقائی پہلوؤں کا اس دور کے نمایاں گیت نگاروں کے تناظر میں احاطہ کیا گیا ہے۔

ب۔ بنیادی مباحث

ا۔ بیسویں صدی میں اردو شاعری کے تناظرات اور اردو گیت

ادب سماج اور اپنے عہد کا عکاس ہوتا ہے یا یوں کہہ لیجیے کہ ادب میں اپنے عہد کی کلی یا جزوی تاریخ، تہذیب و تمدن اور شخصیات کی عادات و اطوار مکمل طور پر سموئی ہوئی ہوتی ہیں۔ ہر تخلیق کار کو سماج ہی جنم دیتا

ہے، اس کی پرورش کرتا ہے اور اس کی نمو کی تکمیل تک اس کے ذہن وافکار پر اثر چھوڑتا ہے۔ یہی اثر اس کی تخلیقات کا حصہ بن جاتا ہے۔ ایک اچھا سماج ایک اچھے ادب کو پروان چڑھاتا ہے کیوں کہ ہر تخلیقی ذہن کی آب یاری سماج اور ماحول کے مرہونِ منت ہے۔ لہٰذا کوئی بھی ادب اپنے عہد کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اس لیے ہر فن پارے میں متعلقہ عہد کے سیاسی رجحانات، الٰہیات، اقتصادی حالات اور عمرانی نظریات کی جھلک ضرور دکھائی دیتی ہے۔ ادب کا فن اور مواد بالواسطہ یا بلاواسطہ اپنے سماج اور ماحول کی دین ہوتا ہے۔ تخلیق کار کی شخصیت ماحول سے تشکیل پاتی ہے، شخصیت کا براہ راست اثر تخلیق پر پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیقی معروض اور فن میں متعلقہ عہد اور ماحول کی بازگشت واضح سنائی دیتی ہے۔

شاعری اردو ادب کی نمایاں، اہم اور بنیادی صنف ہے۔ دیگر اصنافِ سخن کی طرح شاعری بھی اپنا مواد، موضوع، فن اور ہیت کو سماجی منظر نامے سے کسب کرتی ہے۔ شاعر شعر کے موضوعات اپنے عہد کے حالات وواقعات اور کیفیات سے کشید کرتا ہے، اس لیے شاعری اپنے زمانے کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ عہد میں ہونے والے تغیرات شعری ہیت اور فکر میں تنوع کا باعث بنتے ہیں۔ گردشِ زمانہ کے ساتھ ساتھ شاعری میں ہیتی اور فکری تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں۔ ان تغیرات کے پس منظر میں مخصوص حالات اور واقعات کار فرما ہوتے ہیں۔ یہ زمانی و سماجی تغیرات مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں سے شاعرانہ فکر و فن کو متاثر کرتے ہیں۔ بعض سماجی و عصری تبدیلیاں شاعری کو مثبت انداز سے متاثر کرتے ہوئے اس کے فن اور موضوع میں وسعت اور تنوع کا باعث بنتی ہیں جس سے شاعری کا دائرہ کار وسیع ہوتا ہے اور نئے تجربات شاعری کے معیار کو بلند کرتے ہیں۔ بعینہٖ، ان اثرات کا منفی تاثر بھی صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ بعض سماجی یا سیاسی تبدیلیاں شعری مزاج کو منفی طور سے متاثر کرنے کا موجب بن جائیں۔ مغلیہ سلطنت کے اواخر کے سماجی حالات اور سیاسی ابتری نے شعر کے معروض اور ہیت کو اسی پہلو سے متاثر کیا تھا۔ اس وقت کی تساہل پسندی، عیش کوشی اور مادیت پرستی نے شعر کے معیار کو حد درجہ پست کیا۔ عامیانہ موضوعات شعر کا حصہ بنتے گئے۔ معاشرتی حالات میں تبدیلی کا اثر مثبت اور منفی دونوں طور سے بعید از قیاس نہیں۔ الطاف حسین حالیؔ کے نقطہ نظر میں شاعری تنزلی میں وہی کردار ادا کرتی ہے جو ظلمت میں ایک نور کی کرن، اس لیے شاعری کے مختلف زمانوں میں مثبت کردار کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ حالیؔ کی رائے میں شاعری جس قدر دگر گوں حالات میں جنم لے گی، اس قدر بہ لحاظ فن و فکر زیادہ بلند، متاثر کن اور مفید ہو گی۔

"زمانۂ حال میں بعضوں نے شعر کو میجک لینٹرن سے تشبیہ دی ہے۔ یعنی میجک لینٹرن

جس طرح زیادہ تاریک کمرے میں روشن کی جاتی ہے اسی قدر زیادہ جلوے دکھاتی ہے۔"(۱)

ہر شعری تخلیق شاعر کے مزاج اور خیال کی عکاس ہوتی ہے، اس کی شخصیت کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ شاعر کے تخیل اور فکر کی نمو اس کے ماحول سے ہوتی ہے، اس کی شخصیت اس کے سماج اور سماجی اقدار سے تشکیل پاتی ہے۔ اگر کسی شاعر کو آسودہ ماحول میسر آتا ہے تو اس کی شاعری میں انبساط اور نشاط کی کیفیات غالب ہوتی ہیں۔ اسی طرح اگر کوئی شاعر آشفتہ حال ہے اور ایسے سماج میں زندگی گزار رہا ہے جہاں ادبار اور فلاکت کا غلبہ ہے تو اس کی شاعری میں قنوطیت، داخلیت اور وجودیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اگر معاشرہ ظلم و جبر، محرومی و غلامی کا شکار ہے تو ایسے ماحول میں شعرا کے ہاں لازماً باغیانہ روش پنپتی ہے، آہستہ آہستہ پورے سماج میں سرائیت کرتی ہے اور بالآخر انقلاب کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ بعینہٖ، اگر کسی معاشرہ میں اخلاقی بے راہ روی اور معاشرتی تنزلی بڑھتی ہے تو ایسی صورت میں شعرا کی شخصیت اور مزاج مقصدیت اور اصلاحِ معاشرہ کی طرف مائل ہونے لگتا ہے۔ ایسے میں شاعری اصلاح کا کردار ادا کرتی ہے۔

جس طرح روح کے بغیر جسم بے وقعت ہوتا ہے اسی طرح سماج کے بغیر شاعری بھی بے قیمت ہوتی ہے۔ چوں کہ شاعری کے معروض کی تخلیق اور ہیت کی بنت سماج کی رہینِ منت ہے لہٰذا بیسویں صدی میں اردو شاعری کے تناظرات اور اردو گیت کی درست تفہیم کے لیے بیسویں صدی میں بالخصوص برصغیر پاک و ہند کے سیاسی و سماجی منظر نامے اور بالعموم عالمی منظر نامے کا مطالعہ ضروری ہے۔ برصغیر میں جب بیسویں صدی کی ابتدا ہوئی تو یہ اپنے ساتھ انقلاب اور تغیرات لائی۔ ان تغیرات اور انقلابات کا سرچشمہ ۱۸۵۷ء میں ہونے والا غدر کا وہ ہنگامہ تھا، جب عیش کوشی اور تساہل پسندی کا شکار باشندگانِ ہندوستان اپنی آزادی کے دفاع کی ایک زخمی سی آخری کوشش کرتے ہیں۔ اس جنگِ آزادی کے نتیجے میں برصغیر کی سرزمین، جہاں ہر شے کی فراوانی تھی، امن و سکون اور آسودگی کی آماجگاہ تھی، اچانک تنزلی اور محکومی کی راہ پر گامزن ہو گئی۔ انگریز سامراج نے برصغیر میں اپنی نو آبادیات قائم کی۔ تاریخ کے باب میں ایک اہم موڑ آیا اور غیر ملکی قوت کی جابرانہ حکومت کے باعث برصغیر میں آسودگی کی جگہ آشفتگی، نکبت اور محرومی در آئی۔ اس کے نتیجے میں بغاوت کی ایک لہر اٹھی جس نے ہندوستان کی تمام اقوام کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ ابتداً ہندوستانی عوام بے طرح مظلومیت اور کسمپرسی کا شکار ہوئے۔ جنگِ آزادی میں شکستِ فاش نے انھیں اعصابی و ذہنی طور پر مفلوج اور انگریز کے خوف میں مبتلا کر دیا۔ سر سید احمد خاں، جو جنگِ آزادی سے قبل بھی ہندوستانی سماج کی ابتری کو ٹھیک

کرنے کے لیے کوشاں تھے، یہاں غلامانِ برصغیر کی قوت کو از سرِ نو زندہ کرنے کا بیڑہ اٹھایا۔ علی گڑھ تحریک کے ذریعے وہ انگریز سے آزادی اور اصلاحِ معاشرہ کی طرف مائل رہے۔ ۱۸۸۵ء میں آل انڈیا کانگریس کا قیام عمل میں آیا۔ سر سید احمد خان نے ہندوستان کے قومی و ملی مفاد کے لیے کانگریس سے بھرپور تعاون کیا۔ کانگریس مجموعی طور پر ہندوستانیوں کی صدائے حریت بن کر سامنے آئی مگر پس پردہ ان کا مقصد انگریزوں کے ساتھ ساتھ برصغیر کی دیگر اقوام بالخصوص مسلمانوں کے بالمقابل ہندوؤں کو مستحکم کرنا تھا۔ ان کی یہ ہندوانہ ذہنیت جلد ہی سامنے آ گئی۔ لہٰذا افرنگی نوآبادیات کے اس نظام کی بہ دولت برصغیر میں دو بڑی اقوام مسلمان اور ہندو سامنے آئے۔ جہاں برصغیر میں موجود تمام اقوام نے انگریز سامراج کے خلاف مشترکہ بغاوت کا آغاز کیا، وہیں ہندوؤں اور مسلمانوں نے انفرادی طور پر اپنی حیثیت منوانے کی کوشش کی، جس کے پس منظر میں مذہبی بنیادیں ایستادہ تھیں۔ مسلمانوں کی جانب سے سر سید احمد خاں اس عمل میں پیش پیش رہے۔ تعلیم و تدریس کے ذریعے سر سید احمد خاں نے مسلمانوں کی زبوں حالی کو سہارا دے کر مستحکم کرنے کی کوشش کی۔ بیسویں صدی کے آغاز میں سر سید کی کوششیں اور ان کے نتائج عروج پر پہنچ چکے تھے۔ مسلمان انگریز سامراج اور ہندو نظریات کے سامنے اٹھ کھڑے ہوئے تھے۔ ۱۹۰۵ء میں تقسیمِ بنگال سے مسلمانوں کو مزید تقویت ملی۔ ۱۹۰۶ء میں مسلمانوں کی ایک باقاعدہ جماعت آل انڈیا مسلم لیگ قائم ہوئی۔ مسلم لیگ مسلمانوں کے سیاسی، سماجی، معاشی اور مذہبی حقوق کی نمایندہ جماعت بن کر ابھری۔ قائداعظم جیسے رہ نماؤں کی قیادت میں مسلم لیگ جلد ہی سیاست میں مستحکم ہو گئی۔

نوآبادیات کی بہ دولت برصغیر کی عوام دو بڑے گروہوں میں بٹ گئی، ہندو اور مسلم۔ علاوہ ازیں مسندِ اقتدار پر براجمان ایک تیسری طاقت یعنی انگریز سامراج تیسرا گروہ بن گیا۔ ہندوستان میں سیاسی، سماجی، مذہبی، ملی و قومی، اقتصادی اور تہذیبی غرض ہر لحاظ سے تین نظریات کی کشمکش ہمہ وقت جاری تھی۔ ہر شعبہ ہائے حیات میں تین طرح کے تصورات آپس میں ٹکراتے تھے۔ یک جہتی اور یک سوئی کے اختلاف سے عوام کے اذہان، عقائد اور تصوراتِ زندگی بھی شدید متاثر ہوئے۔ ہندوؤں نے اپنے قومی و ملی اور مذہبی و نظریاتی مفاد کے پیشِ نظر مصلحتاً انگریز سے گٹھ جوڑ کر لیا۔ ایسے میں ہندوستان کے ایک بڑے گروہ کے حصولِ مقصد و منزل کا پیمانہ یکسر بدل گیا۔ گردشِ حالات کی سرعت سے ہندوستانی معاشرہ اور عوام براہ راست متاثر ہو رہے تھے۔ ایسے میں ۱۹۱۱ء میں تقسیمِ بنگال کی منسوخی اور اس جیسے کئی دیگر فیصلوں نے مسلمانانِ ہندوستان کو شدید متاثر کیا۔

برصغیر کے حالات کی ناگفتنی ملکی سطح پر عوام و خواص پر اثرانداز ہو رہی تھی، ایسے میں عالمی منظرنامے نے اس تغیر اور تاثر کو دوچند کر دیا۔ بین الاقوامی قوتوں کے درمیان طاقت کی جنگ زور پکڑ رہی تھی۔ ایک ملک کی دوسرے ملک پر اپنی قومی و ملکی اور نظریاتی دھاک بٹھانے اور خود کو دنیا کی طاقت ور ترین قوت ثابت کرنے کی سر توڑ کوششوں نے جنگ عظیم اول کے لیے میدان صاف کیا۔ سلطنتِ عثمانیہ کے خاتمے سے مسلمانوں کی مرکزیت کا اختتام ہوا، مسلمانوں کو نظریاتی و مذہبی طور پر شدید دھچکا لگا۔ جنگ کے نتیجے میں انسانیت سوز مظالم اور عالم گیر تباہی نے ہر ملک کو مادی و نظریاتی لحاظ سے متاثر کیا۔ پوری دنیا ایک سخت اقتصادی بحران کا شکار ہوئی۔ اس منظرنامے نے برصغیر کے ملکی سطح پر ناگفتہ بہ حالات کے ساتھ مل کر یہاں عوامی و نظریاتی، سیاسی و سماجی اور اقتصادی و تہذیبی سطح پر گہرا اثر ڈالا۔ عوام الناس بیرونی دنیا کی ابتری، محرومی و محکومی سے اس قدر وحشت زدہ ہوئے کہ وہ حالات سے فرار ڈھونڈنے کی کوشش کرنے لگے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ پہلی جنگ عظیم کے ہندوستان پر اثرات کے متعلق لکھتے ہیں:

> "سیاسی دائرے میں پہلی جنگ عظیم نئی زندگی اور تازہ بیداری کا پیغام لے کر آئی۔ ۱۹۱۸ء کے بعد جب کہ یورپ میں جنگ کا عملی طور پر خاتمہ ہو چکا تھا، ہندوستان میں آزادی کے لیے نئی تحریکِ موالات وجود میں آئی۔ جو ترکی کی تقسیم اور مسئلہ خلافت کی وجہ سے ۱۹۱۹ء میں بے حد قوی اور مستحکم ہو گئی تھی۔ اس کی وجہ سے آل انڈیا نیشنل کانگریس کو بھی قوت ملی۔"(۲)

ان حالات نے رومانیت پسندی کی راہ ہموار کی۔ دنیا کی ناگفتنی سے اکتائے ہوئے لوگوں نے خود اپنی ذات، خواہشات اور تخیل کا پرچار شروع کر دیا۔ اپنے من کے اندر ایک رومان پرور دنیا بسالی اور مسلسل اس کے اظہار سے حقائق کی تلخی اور سختی کے خلاف بر سرِپیکار ہونے لگے۔ رومانی دنیا میں جیتے ہوئے انھوں نے بیرونی دنیا میں حالات کے ظلم و جور پر چپ سادھ لی۔ معاشرہ پر جمود کی ایک دبیز چادر تن گئی۔ کئی برس بعد جمود کی اس چادر میں کارل مارکس کے نظریات نے چھید کرنا شروع کیا۔ جو آہستہ آہستہ دنیا کے کئی ممالک میں نفوذ کرنے لگے۔ برصغیر میں ان نظریات نے ترقی پسندی کی شکل میں ظہور کیا اور برسوں کے جمود میں گہرا شگاف پیدا کرتے ہوئے عوامی و ادبی، ملی و قومی اور سیاسی و سماجی منظرنامے کو انقلاب کی راہ پر ڈال دیا۔ ترقی پسند تحریک ہندوستان کی وہ تحریک تھی جس نے مظلوم و محکوم طبقے کے لیے آواز بلند کی۔ استحصال زدہ طبقے کو نہ صرف ان کے حقوق سے آشنا کیا بلکہ ان حقوق کے حصول کے لیے راہیں متعین بھی کیں اور ہموار بھی۔ جس

کی وجہ سے محکوم طبقہ اپنے حقوق کے لیے آواز بلند کرنے کے قابل ہوا۔ عالمی طاقتوں کی مادیت پرستی اور اقتدار کی حرص و ہوس نے دوسری جنگِ عظیم کی شکل اختیار کر لی۔ ۱۹۳۹ء میں عالم گیر تباہی کا سبب بننے والی ایک اور ہولناک جنگ کا آغاز ہوا۔ وہ عالمی طاقتیں جو طویل عرصے سے حکمران تھیں، بالآخر ان کا استعمار ختم ہوا۔ برطانیہ اور فرانس کے اثر و رسوخ کا خاتمہ ہو گیا۔ کرہ ارض بین طور پر دو حصوں میں منقسم ہو گئی، ایک جانب سرمایہ دار اور دوسری جانب استعماریت پسند طبقہ ابھر کر سامنے آیا۔ سرمایہ داروں کی سربراہی امریکہ نے کی جب کہ استعماریوں کی سرخیلی مشرقی یورپ، چین اور روس نے سرانجام دی۔ معیشت اور معاشرت کے تباہ ہونے کے سبب لوگوں میں احساسِ کم تری، گھٹن اور محرومی پنپنے لگی، جس کی وجہ سے وجودی عناصر کو ترویج ملی۔ عالمی جنگوں نے برصغیر کے عوام کے حالات و جذبات کو بری طرح متاثر کیا۔ حالات کی ابتری اور گھٹن نے یہاں پر بھی وجودی طرزِ فکر کی بنیاد ڈالی۔ انفرادی اور اجتماعی ہر سطح پر زندگی کا ہر شعبہ وجودی نقطۂ نظر کا ترجمان بن گیا۔ حالات و واقعات کی ستم ظریفی نے انسانی ذات اور اس کے جذبات و احساسات کو بری طرح مسخ کیا۔ ایسے میں لوگ اپنی ذات کا اظہار کر کے کتھارسس کی طرف مائل ہوئے۔ انسانی فطرت ہے کہ اسے ایسے ماحول میں نہ صرف کتھارسس کی ضرورت ہوتی ہے بلکہ وہ ایک ایسے سہارے کا متلاشی ہوتا ہے جس کے بل بوتے پر وہ اپنے محسوسات کی تسکین کرے اور اپنے مافی الضمیر کا کسی زاویے میں اظہار کر سکے۔ اس وقت یہ زاویہ وجودیت کی صورت میں سامنے آیا۔

۱۹۴۷ء میں تقسیمِ ہندوستان نے سماجی حالات کو مزید گھمبیر کیا۔ ہجرت اور تقسیم کی بہ دولت عوام کے قلوب و اذہان میں ایک نئی ہلچل مچ گئی۔ قتلِ عام، عصمتوں کی پامالی، آبائی علاقوں کو چھوڑنے کا قلق اس انداز سے لوگوں کی فکر پر ثبت ہوا، جس کو کبھی مٹایا نہ جا سکا۔ ان نئے حالات نے اس خطہ ارضی کا منظر نامہ بالکل بدل کر رکھ دیا۔ پاکستان مجموعی طور پر کسمپرسی، بے بسی، افلاس اور وسائل کی کمی جیسے مسائل کا شکار ہو گیا۔ ایک نو زائیدہ ریاست کے لیے سیاسی و معاشی استحکام ایک بہت بڑا چیلنج تھا۔ قائداعظم محمد علی جناح کی حکمتِ عملی اور اخلاص نے ان دگر گوں حالات کے باوجود ملک کو مستحکم اور مضبوط کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اس صدی کا آفتاب جب نصف النہار تک پہنچا تو کرہ ارض پر اس نے نئے رنگ بکھیرے، طرح طرح کے سائنسی انقلابات رونما ہوئے۔ نت نئی ایجادات کی بہ دولت حیاتِ انسانی میں مشینیں در آنے لگی۔ انسان کی فطری سہل پسندی نے ان کا خیر مقدم کیا اور آہستہ آہستہ انسانی وجود اور اس سے منسلک احساسات مشینی دنیا

میں گُم ہو کر رہ گئے۔ مشینی آلات کی اسی حاکمیت کے اثرات کا ذکر علامہ اقبالؔ نے بہت پہلے اس طرح کر دیا تھا:

"ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساسِ مروت کو کچل دیتے ہیں آلات"

(علامہ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، ص ۴۳۵)

اقبال کی یہ پیش گوئی سچ ثابت ہوئی۔ ان مشینی آلات نے اس حد تک انسانی زندگی میں دخول کر لیا کہ حقیقی معنوں میں انسانی احساسات و جذبات کچلے گئے۔ انسان اپنے جذبات سمیت مادیت پرستی کے اغلب رویوں میں دب گیا۔ ایسے حالات میں مابعد جدیدیت کے نظریے نے انسانی وجود اور احساسات کا از سر نو احیا کیا۔ اس کی بہ دولت فکری دُنیا میں ایک نیا در وا ہوا۔ انسان کو مشینی دنیا اور مادیت پرستی کے غلبے سے نجات کی ایک صورت میسر آئی۔ انسانی وجود کی تقدیم اور عظمت بحال ہونے لگی۔ مادہ پرستی اور مشینوں کے بُت ٹوٹنے لگے۔ انسان کو شخصی اور شعوری آزادی ملی, جس کے اثرات رفتہ رفتہ پورے سماج میں ظاہر ہونے لگے۔

بیسویں صدی کے منظر نامے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ صدی مسلسل تغیر و تحرک کے نرغے میں رہی۔ وقت کبھی جمود کا شکار نہیں ہوتا، یہی وجہ ہے کہ حالات و وقائع بھی مسلسل تبدیلی کے عمل سے گُزرتے ہیں۔ متذکرہ صدی میں یکے بعد دیگرے ہونے والی تبدیلیوں نے اردو ادب کی نئ جہتوں کو متعارف کروایا، نئے فکری اور فنی تجربات سامنے آئے۔ شاعری اردو ادب کا بنیادی اور اہم ترین حصہ ہے۔ اردو شعری کینوس پر ایسے نئے رنگ ابھرے جنھوں نے سارے ماحول کو اپنے سحر میں مبتلا کیا۔ یہ نئے رنگ اسی ماحول کے تغیرات سے کشید کیے گئے تھے لہٰذا ان کا ماحول پُر اثر اور نفوذ لازم تھا۔ اس ماحول میں نمو پانے والے ہر شاعر نے ان رنگوں کو اپنا کر اپنے فکری گلستان اور دبستان کے حسن میں اضافہ کیا۔ بیسویں صدی کے اوائل میں جب اصلاحی تحریک اپنے عروج پر تھی، اس وقت شاعری میں بھی اصلاحی رنگ نمایاں تھے۔ اردو غزل اور نظموں کی مختلف انواع میں اصلاحی موضوعات ابھر کر سامنے آئے۔ غزل میں سیاسی اور سماجی مسائل کا ذکر ہونے لگا۔ غزل کو ایک نیا فکری پیرہن عطا کیا گیا۔ اس سارے فکری تغیر کا سہرا خواجہ الطاف حسین حالیؔ کے سر جاتا ہے، جنھوں نے "مقدمہ شعر و شاعری" لکھ کر ایسے معیار مقرر کیے جن کی بہ دولت اردو شاعری عالمی شاعری کا مقابلہ کر سکے اور ایسی شاعری تخلیق کی جائے جو معاشرے کے وقار میں اضافہ کرے اور معاشرتی معاملات میں اصلاح کا سبب ہو۔ حالیؔ کے دوسرے دور کی شاعری میں ملی اور قومی جذبہ کار فرما دکھائی دیتا ہے۔

قوم کی پستی، تنزلی اور بد حالی کو دیکھ کر حالیؔ تڑپ جاتے ہیں۔ سر سید کی اصلاحی تحریک سے انسلاک کر کے، معاونِ خاص بن کر میدانِ عمل میں اترتے ہیں۔ کیوں کہ انھوں نے یہ راز پالیا تھا کہ قوم کو گُل وبُلبل اور عشق ومحبت کی داستانوں کی بالکل بھی ضرورت نہیں ہے بلکہ انھیں ایک ایسی بانگِ جرس کی ضرورت ہے جو انھیں بیدار کر کے شاہراہِ حیات پر آگے بڑھنے اور کارہائے نمایاں سرانجام دینے کے قابل بنا سکے۔ڈاکٹر وحید قریشی حالیؔ کی غزل کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اردو غزل حالیؔ کی احسان مند رہے گی کہ انھوں نے سکہ بند شاعری کو ختم کر کے نئے حالات اور خیالات کی عکاسی کے لیے گنجائش پیدا کی۔اردو غزل میں حالیؔ پہلے آدمی ہیں جنھوں نے اسے ایک دھیما، مترنم اور اخلاقی لب ولہجہ دیا۔ ان کی شاعری کا یہ اخلاقی رخ ان کے مزاج کا بنیادی رُخ ہے۔ اس لیے جہاں وہ اخلاقی قدروں کا ذکر کرتے ہیں ان کی انفرادیت نمایاں ہوتی ہے۔"(۳)

حالیؔ نے اپنے جدید خیالات کے تنوع سے غزل کو نئی حیات بخشی۔اسے نئے موضوعات سے روشناس کروایا۔ سیاسی وسماجی، قومی وملکی حالات پر تبصرے، تعیش وتکبر کی مذمت، محکومی وغلامی سے نفرت، آزادی اور حق گوئی سے الفت، اخلاق وادب، تہذیب وتعلیم کا تذکرہ، صبر وہمت کی ترغیب، زہاد کی ریاکاری پر طنز غرض وہ تمام چیزیں حالیؔ کی غزل کا حصہ ہیں جو ایک صحت مند معاشرے کے لیے ضروری ہیں۔

"خبر ہے اے فلک! کہ چاروں طرف
چل رہی ہیں ہوائیں کچھ ناساز
رنگ بدلا ہوا ہے عالم کا
ہیں دگرگوں زمانے کے انداز
ہوتے جارہے ہیں زور مند ضعیف
بنتے جاتے ہیں مبتذل ممتاز
ٹڈیوں کا ہے کھیتوں پہ ہجوم
بھیڑیوں کے ہیں خوں میں ترلب آز
وقت نازک ہے اپنے بیڑے پر
موج حائل ہے اور ہوا ناساز"

"کھولی ہیں تم نے آنکھیں، اے حادثو! ہماری
احسان یہ نہ ہرگز بھولیں گے ہم تمھارا"

"افسوس! اہلِ دیں بھی مانندِ اہلِ دنیا
خود کام و خود نما ہیں، خود بیاں ہیں اور خود آرا"

(الطاف حسین حالیؔ، دیونِ حالی، ص ۴۴،۶۶)

ڈاکٹر سید عبد اللہ حالی کی غزل پر نقد و جرح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"حالیؔ کی غزل جدید میں انھوں نے بہت سی حد بندیوں کو توڑا اور غزل کو ایک نیا ذائقہ پیدا کیا۔ عام خیال یہ تھا کہ غزل میں مسلسل فکری مضمون ادا نہیں کیا جا سکتا۔ حالیؔ نے اس خیال یا نظریے کی عملاً تردید کی اور اخلاقی اور عقلی اور مقصدی خیالات غزل میں مسلسل ادا کیے۔۔۔ نظم میں حالیؔ کا رتبہ بلند ہے۔ منظومات کے دوسرے شعبوں میں بھی حالیؔ نے وسعت پیدا کی۔۔ بچوں اور عورتوں کے مقاصد و مسائل کو سامنے رکھ کر نظمیں لکھیں۔"(۴)

رئیس المتغزلین حسرت موہانی کی غزل گوئی میں سیاست و صحافت اور مزاحمت ایک مستقل روایت کے طور پر شامل ہے۔ غزل کے نرم و گداز لہجے میں انھوں نے استقامت، حق گوئی، جرات اور بے باکی کا درس دے کر غزل کے لطیف پہلو میں جدت پیدا کی۔ آپ کا آدھا دیوان نظر بندی کا حاصل ہے۔

"ہے مشقِ سخن جاری، چکی کی مشقت بھی
یک طرفہ تماشا ہے حسرت کی طبیعت بھی"

(حسرت موہانی، دیوانِ حسرت موہانی (حصہ اول)، ص ۳۶)

"غضب ہے کہ پابندِ اغیار ہو کر
مسلمان رہ جائیں یوں خوار ہو کر"

(حسرت موہانی، دیوانِ حسرت موہانی (حصہ دوم)، ص ۱۸)

"ہم قول کے صادق ہیں اگر جان بھی جاتی
واللہ کبھی خدمتِ انگریز نہ کرتے"

"کٹ گیا قید میں ماہِ رمضان بھی حسرتؔ

گرچہ سامان سحر کا تھا نہ افطاری کا"

(حسرت موہانی، دیوانِ حسرت موہانی(حصہ اول)، ص۴۴،۳)

اصلاحی تحریک نے زیادہ تر نظم کے پیرایہ کو منتخب کیا۔ ایسے موضوعات پر نظمیں کہی گئیں جو اس وقت کے سماج کے لیے فلاح و بہبود کا سامان مہیا کر سکتی تھیں۔ الطاف حسین حالیؔ، علامہ شبلی نعمانی، داغؔ دہلوی، امیرؔ مینائی، جلالؔ لکھنوی، محمد حسین آزادؔ، اسماعیلؔ میرٹھی، سرورؔ، سورج نرائن مہر دہلوہ وغیرہ اس دور کے نمایاں نظم نگار شعرا ہیں۔

سر سید کی اصلاحی تحریک نے مادیت، حقائق پسندی، عقلیت، منطق، استدلال اور معنویت کو بنیاد بنا کر ادب تخلیق کرنے کی طرح ڈالی۔ فردِ واحد کی زندگی کے جذباتی اور رومانی پہلو اس سے نظر انداز ہوئے۔ حقائق کی اس تلخی اور جذباتیت کی سلبی کے باعث اصلاحی تحریک کے خلاف جو رد عمل انیسویں صدی کے آخر میں سامنے آیا اس میں رومانی عناصر واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ محمد حسین آزادؔ، میر ناصرؔ علی، عبدالحلیم شررؔ، مہدی افادی اور سجاد انصاریؔ کی تحاریر سے رومانی نوعیت کے عناصر مترشح ہوتے ہیں۔ اس رد عمل کو جنگ عظیم اول کے بعد فروغ حاصل ہوا۔ اس وقت کے سماجی دگر گوں حالات نے اس تحریک کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ اردو ادب کے اہم رومان پرور شعرا میں سب سے نمایاں نام علامہ محمد اقبالؔ کا ہے۔ جن کے کلام میں وجدان اور جذبے کا احسن امتزاج موجود ہے، جس کے باعث انھیں رومانی شاعر کہا جاتا ہے۔ انھوں نے جہانِ عشق کو وسعت دی، اسے نئے زاویوں سے روشناس کروایا لیکن ان کے جذبہِ عشق کے پس پردہ جو رکن سب سے متحرک دکھائی دیتا ہے وہ وجدان ہے۔ وہ ایسے عشق کی مدح خوانی کرتے ہیں جو بے خطر آتشِ نمرود میں کود تا ہے اور عقل کو ورطہِ حیرت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ ان کے وجدان میں جذبوں کا ایک تلاطم موجود ہے جو ہر آن جہانِ نو پر حاوی ہوتا چلا جاتا ہے۔ لیکن پھر بھی مرحلہِ شوق پایہِ تکمیل تک نہیں پہنچتا، یہی رومانیت کا نمایاں پہلو ہے۔ رومانی شاعری کا عمیق مطالعہ کیا جائے تو ایک اور نمایاں نام جوشؔ ملیح آبادی کا ہے جن کی رومانیت انقلاب پسندی میں ڈھل کر سامنے آتی ہے۔ ان کا فکری اور نظری تلاطم سیاست سے مملو ہے۔ وہ مناظرِ فطرت کو رومانی آنکھ سے دیکھ کر ایک خاص پیرائے میں قرطاس کے سپرد کرتے ہیں، جس کی ایک جھلک درج ذیل اشعار میں دیکھی جاسکتی ہے:

"یہ ابلتی عورتیں اس چلچلاتی دھوپ میں

سنگِ اسود کی چٹانیں آدمی کے رُوپ میں"(۵)

رومانی شاعری کے حسن میں اضافہ کرنے والے شاعر حفیظؔ جالندھری رومانیت کا ایک نیا زاویہ متعارف کرواتے ہیں، جس میں وہ مشاہیر اسلام کے کارہائے نمایاں، استقامت، استقلال، جاں بازی کو بے مثل انداز میں پیش کرتے ہیں۔ حفیظ نے ٹیگور، حالیؔ اور اقبالؔ کے اثرات قبول کیے۔ فنی اور ہیتی حوالے سے انھوں نے عظمت اللہ خاں سے بڑھ کر سعی کی۔ ان کے ہاں رومانیت داخلی موسیقی کے سہارے دل میں گھر کر جاتی ہے۔ یہ شعری غنائیت چھوٹی بحور کے تواتر سے مزید مستحکم ہو جاتی ہے۔

"اٹھی حسینۂ سحر
پہن کے سر پہ تاجِ زر
لباسِ نور زیب پر
چڑھی فرازِ کوہ پر
وہ خندہِ نگاہ سے
پہاڑ طور بن گئے
وہ عکسِ جلوہ گاہ سے
سحابِ نور بن گئے"

(حفیظ جالندھری، کلیات حفیظ جالندھری، ص٦٦)

ڈاکٹر محمد دین تاثیر کی رومانی شاعری میں اقبالؔ کے مخصوص آہنگ اور حفیظؔ کی موسیقیت کی تاثیر موجود ہے۔ لیکن ان کی آزاد نظموں میں مغربی رومانیت کے اثرات جھلکتے ہیں۔ جن نظموں کو خاصی پذیرائی ملی ان میں "رس بھرے ہونٹ"، "مان بھی جاؤ"، "لندن کی ایک شام" شامل ہیں۔

"دھواں دھار مژگاں، ستارہ سی آنکھیں
چنبیلی سے شاداب لب بھیگے بھیگے
چنبیلی کی کونپل پہ شبنم کے قطرے
ہرے کھیت چشمے
یہ مژگاں، یہ آنکھیں، یہ لب پیارے پیارے
نظر کے ستارے، ہنسی کے شرارے"

(محمد دین تاثیر، آتش کدہ، ص٣٢)

محولہ بالا شعرا کے علاوہ احسانؔ دانش، روشؔ صدیقی، علیؔ اختر حیدر آبادی، حامدؔ اللہ افسر میرٹھی، ساغرؔ نظامی، اختر انصاری دہلوی اور الطافؔ مشہدی جیسے رومانی شعرا کا ذکر ملتا ہے۔

رومانیت کے رد عمل کے طور پر ترقی پسند تحریک سامنے آئی۔ جس کا مقصد ادب، جو محض عیش و نشاط اور تفریحِ طبع کے لیے تخلیق ہوتا تھا، اسے استحصال زدہ عوام سے جوڑنا اور ان کے مسائل کو طشت از بام کرنا تھا۔ یہی تحریک تھی جس نے سامراج کے خلاف آواز بلند کی۔ استحصال زدہ طبقے کو جاگیر دارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کرنے کا حوصلہ دیا۔ نہ صرف انسانی اقدار کی نشان دہی کی گئی بلکہ عدل و انصاف پر مبنی ایک معاشرے کے قیام پر زور دیا گیا۔ اس تحریک نے ہر ادیب اور شاعر کو بھی متاثر کیا۔ اردو غزل اور نظم میں ترقی پسندی کے نظریات در آنے لگے۔ اس تحریک کے عناصر غزل کے موضوعات میں تنوع اور فن میں وسعت کا باعث بنے۔ اردو نظم کے موضوعات بھی رومانیت پسندی سے بلند ہو کر سماجی اشتراکی نظام کے خلاف آواز بلند کرنے لگے۔ اردو نظم کے فن میں بھی ان موضوعات کو برتنے کے لیے نت نئی تکنیک اور تجربات کیے جانے لگے۔ المختصر، ترقی پسند تحریک نے جہاں سماجی پہلوؤں کو نیا رُخ دیا وہیں اردو شعری تناظرات کو بھی نیا آہنگ اور فکر دینے کی کوشش کی۔ ترقی پسند اردو شعرا میں فیض احمد فیض کی غزلیں اور نظمیں مقبول ہوئیں لیکن انھوں نے اپنے اندر کی رومانیت کی صدا کو ہمیشہ بلند رکھا۔ عاشقی کو عبادت سمجھ کر کیا اور ترقی پسندی کو فرضِ عین سمجھ کر نبھایا۔

"جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھوں سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے، تیرتے، مرجھاتے رہے، کھلتے رہے
رات اور صبح بہت دیر گلے ملتے رہے"

(فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۸۲)

دوسری جانب جب وہ لمحوں کے بندھن میں بندھ جاتے ہیں تو احتجاج اور للکار بھی منفرد انداز و اطوار میں سامنے آتی ہے۔ وہ بین السطور اللہ تعالیٰ سے شکوہ کناں بھی نظر آنے لگتے ہیں اور کبھی یادِ خدا سے غفلت کا سبب روزگارِ دنیا کے غموں کو قرار دیتے ہیں۔

"اک فرصتِ گناہ ملی وہ بھی چار دن
دیکھے ہیں ہم نے حوصلے پروردگار کے

دنیا نے تیری یاد سے بے گانہ کر دیا
تجھ سے بھی دل فریب ہیں غم روز گار کے"

(فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۶۳)

سر دار جعفری نے اپنی تمام تر صلاحیتیں سوشلسٹ تصورات میں صرف کیں۔ ترقی پسند تحریک کے وجود میں آنے کے بعد انھیں اپنے تصورات کی عملی صورت نظر آئی۔ انھوں نے ایک رسالہ "نیا ادب" میں معاون مدیر کی شکل میں اس تحریک کا پرچار کیا۔ علی سر دار جعفری نے استحصال زدہ طبقے کے لیے ولولہ انگیز نظمیں کہیں۔

"یہی مظلوموں کی جیت اور یہی ظالم کی شکست
کہ تمنائیں صلیبوں سے اتر آتی ہیں
اپنی قبروں سے نکلتی ہیں مسیحا بن کر
قتل گاہوں سے وہ اٹھتی ہیں، دعاؤں کی طرح"

(سر دار جعفری، لہو پکارتا ہے، ص ۳۰)

ساحر لدھیانوی کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے ترقی پسند رد عمل کے پس منظر میں ان کے بچپن اور لڑکپن کی محرومیاں اور والد کا جابرانہ رویہ نظر آتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے تناظر میں لکھی گئی ان کی نظمیں "تاج محل"، "مادام" اور "ثنا خوانِ تقدیسِ مشرق" کو قبولِ عام حاصل ہوا۔ اسرار الحق مجازؔ کو ترقی پسند نظریات و تصورات میں کشش نظر آئی تو انھوں نے اس کے تمام اثرات کو قبول کیا۔ اسی تناظر میں لکھی گئی ان کی نظمیں "سرمایہ داری"، "انقلاب"، "آواز" اور "مجھے جانا ہے اک روز" میں ترقی پسند عناصر مکمل طور پر موجود ہیں۔ ترقی پسند نظریے کو ایمان سمجھ کر اپنانے والے شاعر ظہیرؔ کاشمیری ہیں۔ انھوں نے حقیقتِ حال کو ایک عقابی اور انقلابی نظر سے دیکھا اور اسے ببانگِ دہل پیش کیا۔ احمؔد ندیم قاسمی وہ شاعر ہیں جو ترقی پسند رویے کو اکتسابی صورت میں اپناتے ہیں۔ ان کی بعض نظمیں اور غزلیات رومانی مزاج کے آئینہ دار ہیں لیکن ترقی پسند تحریک نے انھیں بلند آہنگ عطا کیا۔ علاوہ ازیں جاں نثار اختر، منیب الرحمان، شور علیک اور اختر الایمان ترقی پسند شعرا میں نمایاں نام ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا رومانی تحریک کے محرکات کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"بیسویں صدی میں... علوم کی ترقی نے انسان کے سارے تیقن کو پارہ پارہ کر دیا اور

> اسے محسوس ہونے لگا کہ وہ مرکز کائنات نہیں رہا..... ماحول کے ساتھ اس کا رشتہ ٹوٹ پھوٹ گیا ہے۔ جب وہ بنیاد ہی لرزہ بر اندام ہو، جس پر معاشرے کی عمارت کھڑی ہے تو، انسان قدرتی طور پر متخیلہ کو بروئے کار لاتا ہے تا کہ ایک بہتر اور خوب تر جہان کا نظارہ کر سکے۔"(۲)

ترقی پسند تحریک نے کسی تند و تیز طوفان کی مانند دیگر تمام تصورات کو اپنی لپیٹ میں لے کر خارجی پہلو ہائے حیات کا عمل تیز کر دیا۔ حلقہ ارباب ذوق ترقی پسند تحریک کے متوازی ایک ایسی تحریک تھی جس نے سماجی انجماد کے ساتھ ادبی جمود کو توڑنے کی سعی کی۔ اس تحریک نے زندگی کے خارجی پہلوؤں کو برتنے کے ساتھ انسان کے داخلی اور وجودی احساسات کو بھی ادب کا حصّہ بنایا۔ کہا جا سکتا ہے کہ حلقہ ارباب ذوق نے رومانی تحریک اور ترقی پسند تحریک کے اثرات کو قبول کرتے ہوئے دنیا اور وجود دونوں کے معاملات کو ادبی پیراہن عطا کیا۔ اس تحریک نے سماجی و معاشی معاملات کو سامنے رکھتے ہوئے انسانوں کو معرفتِ ذات اور عرفانِ خودی کی طرف مائل کیا۔ یہ تحریک بالواسطہ طور پر وجودی اور داخلی تھی جب کہ براہ راست یہ خارج سے وابستہ تھی۔ حلقہ ارباب ذوق اردو ادب کی تمام نثری اور شعری اصناف کا ترجمان تھا۔ اس دور میں اس کے نمایاں شعرا میں قیوم نظر، میرا جی، اختر شیرانی، حفیظ ہوشیار پوری، شاد عارفی، اختر الایمان، تابش صدیقی، یوسف ظفر شامل ہیں۔ حلقہ ارباب ذوق شاعری کو اس نہج پر استوار کرتا ہے کہ شاعر ظاہر و باطن کی دنیاؤں میں توازن، آہنگ اور ادبی چاشنی پیدا کرتا ہے۔ باطن و خارج کو اپنی فن کارانہ صلاحیتوں سے باہم ضم کرتا ہے۔ یوسف ظفر کے شعری تجربات میں داخل و خارج دونوں رویے واضح ہیں تاہم ان کے ہاں داخلی واردات اغلب اور متحرک ہے۔ حب الوطنی ان کی شاعری کا بنیادی وصف ہے۔ غلامی کا احساس ان کے شاعرانہ لہجے میں زہر خندی کا موجب بنا۔ یوسف ظفر نے زندگی کی تلخیوں اور آسودگیوں سے موضوع کے لیے مواد جمع کیا اور اسے داخلی احساسات کے ساتھ ضم کر کے شعر تخلیق کیا۔ فنی لحاظ سے یوسف ظفر نے علامت کا استعمال کیا اور اس کے ذریعے انھوں نے بین السطور نئی معنویت اور پُر سوز غنائیت پیدا کی۔

قیوم نظر مسلسل تغیر پذیری کے عمل سے گزرتی دنیا کو اپنا موضوع بنا کر شعر میں لطافت و ترنم اور سوز و تڑپ پیدا کرتے ہیں۔ قیوم نظر نے شاعری کے تینوں تناظرات نظم، غزل اور گیت کو اپنا کر مدعا بیانی کی ہے۔ وہ مختلف النوع استعارات، علامات اور صنائع بدائع استعمال کرتے ہیں۔ وہ الفاظ و مضامین کے بر محل استعمال سے قاری کے نہاں خانۂ دل میں اتر کر اس کو شعری کیف سے مسحور کرتے ہیں۔

"بکھرتے، خاک اڑاتے، بھٹکتے جاتے ہوئے
درِ سکوں کو تغیر سے کھٹکھٹاتے ہوئے
وہ پتے سائے میں جن کے چمن تھا گل دستہ"

(قیوم نظر، قندیل، ص ۷۲)

ضیا جالندھری حلقہ اربابِ ذوق سے وابستہ ایک نمایاں اور اہم نام ہے۔ انھوں نے حسن کے دوام کو شعری ہیت میں سمویا۔ ان کی شاعری میں وقت کے تینوں زمانے ایک لامتناہی لکیر میں منتقل ہو جاتے ہیں۔ انھوں نے جذبات و احساسات کی مرئی شکل کو خارج کے تابع کر کے مجسم صورت میں پیش کیا ہے۔

"ایک شوخی بھری دوشیزۂ بلور جمال
جس کے ہونٹوں پہ ہے کلیوں کے تبسم کا نکھار
سیمگوں رخ سے اٹھائے ہوئے شب رنگ نقاب
تیز رفتار اڑائے ہوئے کہرے کا غبار
افقِ شرق سے اٹھلاتی ہوئی آتی ہے"

(ضیا جالندھری، سر شام سے پسِ حرف تک، ص ۱۰)

مختار صدیقی نے اصواتِ لفظی کو ذریعۂ تکلم بنایا ہے۔ وہ اپنے مدعا اور جمال کو غنائی شکل عطا کرتے ہیں۔ راگوں کی مدد سے کردار کی تصویری صورت سامنے لاتے ہیں، ایسے کہ غیر مرئی ترنم مجسم شکل میں اظہارِ مدعا کرتا ہے۔ وہ ماضی کو زندہ رکھ کر اسے تخلیقی محرک کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ انجم رومانی سخن پرور ہیں۔ یہ فلسفہ اور تخیل کو مدغم کر کے زندگی کے طلسم کو توڑتے ہیں۔ غزل و نظم کے پیرہن کو اپناتے ہوئے وہ داخلی کیفیات کو خارجی معاملات میں سمو کر سامنے لاتے ہیں۔ حلقہ اربابِ ذوق کے تحت نمایاں شعرا میں الطاف گوہر، عظیم قریشی، مبارک احمد، اختر ہوشیار پوری، سید فیضی، بلراج کومل، مجید امجد اور سلام مچھلی شہری اہم ہیں۔ بعد از قیامِ پاکستان منیر نیازی، وزیر آغا، اعجاز فاروقی اور جیلانی کامران نے حلقہ اربابِ ذوق کے اسلوبِ شعر کو حسن و خوبی سے برتا۔

بیسویں صدی کے ادبی منظرنامے پر اردو شاعری اقتضائے احوال و وقائع کے مطابق مختلف صورتوں میں پنپتی رہی۔ گردشِ زماں نے ادبی تحاریک کے قیام کی اساس مہیا کی، ادبی تحاریک سے شعر و سخن کے اصناف و موضوعات کشید ہوئے۔ اردو شاعری کبھی دائرۂ رومان میں گردش کرتے ہوئے مختلف رومانی تخیل و

تصور اور اسلوب و ادا کی ترجمان بنی، کبھی ناگفتہ حالات کی تلخیوں نے عروضِ شعر کو نئی جہت دی، کبھی دونوں پہلوؤں کے امتزاج نے اردو ادب کے شعری حسن و رنگ اور لطف و آہنگ کو دوام بخشا اور کبھی سماجی استبداد اور جبر کے سامنے صدائے بغاوت بلند کرتے ہوئے اردو شاعری کا آہنگ مزاحمتی اور باغیانہ طرز اختیار کرنے لگا۔ غرض مذکورہ صدی کے تغیرات و انقلابات سے ہم آہنگ ہو کر اردو شعری تناظرات مختلف موضوعی، فنی اور تکنیکی تجربات سے گزرتے ہوئے ارتقا پذیر ہوتے ہیں۔

۲۔ اردو گیت۔ تعریف اور روایت:

گیت خالص ہندوستانی صنفِ سخن ہے۔ اردو زبان کو ہندوستان کی سرزمین نے گیت کا عطیہ دیا۔ اردو لغات میں گیت کے مختلف معنی درج ہیں، جو حسبِ ذیل ہیں:

فرہنگِ آصفیہ میں گیت کو "سرود، راگ، بھجن، گانا اور وہ فقرے جو سُر میں گائے جاتے ہیں"(۷) کہا گیا ہے۔ نور اللغات میں گیت کے معنی یہ بیان کیے گئے ہیں: "ہندی نظم، بھجن، گیت گانا"(۸) اظہر اللغات میں گیت کا مفہوم "راگ، گانا، بھجن" سے ادا کیا گیا ہے۔(۹) علمی اردو لغت میں وارث سرہندی گیت کے معنی "راگ، بھجن، سرود، گانا، کنایۃً تعریف کرنا"(۱۰) لکھتے ہیں۔

گیت خالص ہندوستانی صنف ہے، اس میں موسیقیت کو بنیاد مانا جاتا ہے اسی لیے اس کا تعلق گائیکی اور غنائیت سے قائم ہو جاتا ہے۔ گیت کا تعلق غنائیت اور گائیکی سے ہے۔ غنائی شاعری کے لیے انگریزی میں لفظ لیرک Lyric مستعمل ہے۔ لیرک Lyric کا ماخذ لائر Lyre (غنائی آلہ) ہے۔ قدیم زمانے میں اس آلے کی مدد سے گائے جانے والے نغموں کو لیرک کہا جاتا تھا۔ انسائکلوپیڈیا بریٹانیکا میں وہ نظم لیرک ہے جو لائر کے ساتھ گائی جائے۔ لیکن وقت کے ساتھ لائر کی یہ قید ختم ہو گئی۔ غنائیت انگریزی شاعری کی بھی اساس ہے۔ انگریزی نظم کی بحر اور وزن موسیقیت پر ہی قائم ہوتی ہے۔ Lyric کو انگریزی لغات میں دیکھنے اور سمجھنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ جیسے گیت اردو میں مروج ہے بعینہٖ لیرک انگریزی میں موجود ہے۔ ذیل میں انگریزی کی چند مستند اور معروف لغات سے Lyric کے معنی نقل کیے گئے ہیں، ان سے اردو گیت اور انگریزی Lyric کی تفہیم میں معاونت ملے گی۔ انگلش۔اردو آکسفورڈ ڈکشنری میں Lyric کے معنی درج ہیں:

> "Lyric: Pertaining to a harp, To odes, poetry sung to a harp"(۱۱)

یعنی موسیقی سے متعلقہ، گیت، آلاتِ موسیقی کی مدد سے گائے جانے والی شاعری، گیت کہلاتی ہے۔ Harpموسیقی کا ایک آلہ ہے، جسے اردو میں چنگ، بین، سارنگی کہتے ہیں۔Odeسے مراد غزل یا قصیدہ ہے۔ لہٰذا آکسفورڈ لغت کے مطابق گیت ایسی شاعری ہے جو آلاتِ موسیقی مثلاً سارنگی، بین وغیرہ جیسے اتار چڑھاؤ اور ردھم کی طرح سنائی دے، نیز غزل یا قصیدے کی طرح باوزن، بحر میں مقید، مترنم اور معیارِ شعری کے مطابق ہو۔ شاعری کی وہ قسم جو گائیکی سے براہ راست نسبت رکھے، گیت ہے۔ "Dictionary.com" میںLyricکو اس طرح بیان کیا گیا ہے:

> "Lyric: Having the form and musical quality of a song, and especially the character of a songlike outpouring of the poet's own thoughts and feelings, as distinguished from epic and dramatic poetry."(۱۲)

کسی نغمہ، گانے یا گیت کی ہیت اور موسیقیت بالخصوص شاعر کے داخلی تخیل اور احساسات کا مترنم اظہار لیرک (گیت) ہے، جو اسے کسی رزمیہ یا تمثیلی شاعری سے ممتاز کرتا ہے۔ گیت شاعری کی وہ قسم ہے، جو کسی نغمے یا گانے کے ردھم اور ہیت کی طرح ہوتا ہے۔ وہ گائے جانے سے تعلق رکھتا ہے، اس کا ردھم اسے محض لکھا رہنے تک محدود نہیں کرتا ہے بلکہ گانے کے لیے ایک سُر تال مہیا کرتا ہے۔ نیز موضوعی اعتبار سے گیت لکھنے والے یعنی شاعر یا گیت نگار کی داخلی کیفیات اور قلبی احساسات کا ایک منظم اظہار ہے، جو موسیقیت سے گندھا ہوا ہوتا ہے۔"Cambridge English Dictionary"میں لفظLyricکے مفہوم کو یوں ادا کیا گیا ہے:

> "Lyric: Expressing personal thoughts and feelings, expressing emotions, and often having the quality of a song."(۱۳)

لیرک داخلی تخیل، احساسات اور جذبات کا اظہار ہے، جو بسا اوقات گائے جانے کے خصائص کا حامل ہوتا ہے۔ موضوعی اور فکری لحاظ سے گیت شاعری کی وہ قسم ہے، جس میں ایک شخص کے خیالات، احساسات اور جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ اظہار ایک باقاعدہ ردھم کی شکل میں ہوتا ہے، لہٰذا گیت براہ راست گائیکی سے

نسبت رکھتا ہے۔ ایک ردھم اور لے کی شکل میں شاعر کی قلبی دنیا کا اظہار گیت کا نمایاں وصف ہے۔ "Merriam Webster" لغت کے مطابق:

"Lyric: suitable for singing to the lyre or for being set to music and sung. Expressing direct usually intense personal emotion especially in a manner suggestive of song. Having a light voice and a melodic style."(۱۴)

لیرک: شاعری کی وہ قسم جو گانا گانے یا موسیقی اور گانے کو ترتیب دینے کے لیے موزوں ہو۔ بالخصوص مترنم اور گانے کے انداز میں عموماً شدید داخلی جذبات کا براہ راست اظہار۔ لیرک ایک ہلکی آواز اور مدھر انداز ہے۔ گیت گائے جانے سے منسوب ہے، گائے جانے سے مراد موسیقیت اور ردھم سے گندھا ہوا ہونا ہے۔ یہ صنفِ سخن داخلی کیفیات و احساسات کا اظہار صرف شعر کہنے یا نظم لکھنے کی حد تک نہیں کرتی ہے، بلکہ گانے کے ذریعے ایک ردھم کی شکل میں بھی کتھارسس کا باعث بنتی ہے۔ "Online Lexico Dictionary" کے مطابق:

"Lyric: expressing the writer's emotions, usually briefly and in stanzas or recognized forms."(۱۵)

لیرک: عموماً مختصر، مصرعوں یا کسی مخصوص ہیت میں ادیب کے جذبات کا اظہار۔ گیت عموماً مختصر بحر میں کہے جاتے ہیں۔ مختصر اور جامع بات نسبتاً زیادہ پُر اثر اور دل گیر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گیت شاعر کے جذبات اور قلبی کیفیات کا مختصر مگر جامع اور پُر اثر اظہار ہوتا ہے۔ نیز گیت ایک منظم اور مترنم پیرائے میں ترتیب دیا جاتا ہے۔ استھائی مصرع گیت کے تمام اشعار، بندوں یا قطعات کو ہیتی اور فکری اعتبار سے باہم مربوط رکھتا ہے، اسی سے گیت میں یکسانیت اور ارتباط پیدا ہوتا ہے۔ "Collins English Dictionary" میں انگریزی لفظ Lyric کے معنی یہ لکھے گئے ہیں:

"Lyric: Lyric poetry is written in a simple and direct style, and usually expresses personal emotions such as love."(۱۶)

لیرک شاعری یا گیت ایک سادہ اور براہ راست انداز میں لکھا جاتا ہے، جو عموماً کسی ذاتی یا داخلی جذبے کا اظہار کرتا ہے، جیسے اظہارِ مودت و محبت ۔ گیت تصنع اور بناوٹ سے پاک ہوتا ہے۔ اس میں جذبات و کیفیات کا براہ راست اظہار بے باکی اور آزادی سے کیا جاتا ہے۔ صنائع بدائع کے ذریعے گیت کو تکنیکی تجربات سے مزین کرنا ایک الگ پہلو ہے، تاہم اس میں کوئی ابہام نہیں ہوتا ہے۔ گیت براہ راست کہہ دینے کا نام ہے۔ اس میں عموماً شخصی جذباتِ قلبی جیسے اظہارِ محبت اور پیامِ مودت کو سمویا جاتا ہے۔

رومانی تحریک کی بہ دولت لیرک لائر کی بندش سے یکسر آزاد ہو گیا۔ لیرک کی مختلف تعریفیں نئے سرے سے کی جانے لگیں۔ جارج سمپ سن (George Sampson) نے غنائی شاعری کے لیے احساس کی شدت، داخلی جذبات اور اختصار کو لازم قرار دیا ہے۔(۱۷) پالگریو نے غنائی شاعری کے ضمن میں وحدتِ احساس و خیال اور صورتِ حال کو لازم قرار دیا ہے۔ ان کے خیال میں تخیل، جذبے اور صورت حال کی وحدت و یکسانیت سے غنائی شاعری کا حسن ابھرتا ہے۔(۱۸) لیوس (Lewis) نے اس نظم کو لیرک کہا ہے جس میں ڈرامائی عناصر، طنزیہ کیفیات، رزمیہ بیانات نہیں ہوتے بلکہ وہ سادگی اور خلوص کے پیکر میں نغمگی کے تسلسل سے گندھی ہوتی ہے۔(۱۹) ولیم فلنچ (William Flinch) کے مطابق لیرک "وہ مختصر داخلی نظم ہے جس میں تخیل، ترنم اور جذبہ خاص طور پر نمایاں ہو اور جو پڑھنے والے کو ایک مربوط اور واحد تاثر عطا کرے۔"(۲۰)

اصطلاحی لغت میں گیت کے مرادی معنی "سرور، نغمہ اور راگ" کے درج ہیں۔ لہٰذا گیت کو گانے کی چیز کہا جا سکتا ہے۔ گیت کا براہ راست تعلق موسیقی سے ہے۔ سر اور تال گیت کے بنیادی اوصاف ہیں، اسی سے گیت کی تکمیل ممکن ہے۔ یہ وہ صنفِ سخن ہے جس میں ہجر و فراق کے معاملات کو مخصوص پیرائے اور والہانہ انداز میں بیان کیا جاتا ہے۔ اردو شاعری میں گیت کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں محبت اور موسیقیت کا حسین امتزاج ہے۔ چاہت اور غنائیت کے سنگم سے یہ تخلیق پاتا ہے۔ محبت و انسیت کا اظہار نغمگی کے مسحور کن لبادے میں کیا جاتا ہے، جس کی وجہ سے اس کا تاثر بڑھ جاتا ہے۔ شمیم احمد گیت کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں: "گیت شاعری کا وہ اسلوب ہے جہاں محبت اور نغمے کا سنگم پوری لطافت کے ساتھ ہوتا ہے۔"(۲۱)

انسانی قلب میں پنپنے والے لطیف اور خالص جذبات کو جب صدا ملتی ہے تو وہ گیت کی صورت اختیار

کر لیتے ہیں۔ یہ صدا کوئی معمولی صدا نہیں ہوتی بلکہ یہ ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کی نہ صرف عکاس ہوتی ہے بلکہ محبوب کی دوری میں جو جذبات پروان چڑھتے ہیں، ان کی ترجمانی کرتی ہے۔ گیت کی خوبی یہ ہے کہ یہ بے ساختگی، شائستگی اور دل بستگی سے مملو ہوتا ہے۔ اس کی منزل دل ہے لہٰذا یہ "از دل خیزد بر دل ریزد" کا مصداق ہے۔ اس لیے یہ دلوں کو تسخیر کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ تسخیری سفر سُر اور لے کے تعاون سے اور بھی مؤثر ہو جاتا ہے، کیوں کہ انسانی فطرت غنائیت کی شیدائی ہے۔ نغمگی اور موسیقی اس کے حسن اور لطف کو دو آتشہ کر دیتی ہے۔ ابتدا سے ہی اس صنفِ سخن میں وہ تمام خصائص شامل رہے ہیں، جنھیں انسانی مزاج قبول کرنے سے کبھی انکار نہیں کر سکتا کیوں کہ حلاوت، ملائمت اور شیرینی نے ہمیشہ انسان کو متاثر کیا ہے۔ میرا جی اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

"سب سے پہلے آواز بنی، آواز کے اتار چڑھاؤ سے سُر بنے۔ سُروں کے سنجوگ سے بول نے جنم لیا اور پھر راگ ڈوری میں بندھ کر بول گیت بن گئے۔ یہ جنم جنم کے بندھن ٹوٹے جب کہیں جا کر گیت نے مکتی پائی۔"(۲۲)

غنائی شاعری شروع سے ہی انسانی مزاج کے موافق رہی ہے، جس کی وجہ سے گیت ہمیشہ سے لوگوں کے قلوب و اذہان میں جاں گزین رہا ہے۔ کیوں کہ اس کے فطری بے ساختہ پن، خلوص اور دل گدازی نے اس کی ترویج میں اہم کردار ادا کیا۔ گیت کو ہم غنائی شاعری کا ایک جزو کہہ سکتے ہیں۔ غنائی شاعری کا کینوس انتہائی وسیع ہے۔ اس میں بیانیہ انداز اور طوالت اختیار کی جا سکتی ہے۔ لیکن گیت طوالت کا متحمل نہیں ہو سکتا بلکہ طوالت اس میں معیوب سمجھی جاتی ہے۔ غنائی شاعری کے نام سے ہی ظاہر ہے کہ اس میں غنائیت اور موسیقیت بنیاد ہوتی ہے لہٰذا اسے گایا بھی جا سکتا ہے۔ گیت کی خوبی یہ ہے کہ اس کے وجود میں آنے کا مقصد ہی گائیکی ہے۔ یہ قدیم اور جدید موسیقی اور راگوں میں ڈھل سکتا ہے۔ موسیقی اور شاعری کا یہ امتزاج اسے مقبولیت اور رواجِ عام بخشتا ہے۔ ڈاکٹر قیصر جہاں اس حوالے سے اپنی رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں:

"یہ غنائی شاعری سب سے زیادہ عوام پسند اور قدیم ترین روپ ہے۔ اس میں نہ تو الفاظ کی بازی گری ہوتی ہے اور نہ مبالغہ آمیزی بلکہ اس میں سیدھے سادے جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔۔۔ گیت غنائی شاعری کا محض ایک حصہ ہے۔ غنائی شاعری کا دائرہ جس قدر وسیع ہے گیت کا دائرہ اسی قدر تنگ ہے۔ غنائی شاعری بیانیہ ہو سکتی ہے، طویل ہو سکتی ہے لیکن گیت میں طوالت عیب کا حکم رکھتی ہے۔ غنائی شاعری میں موسیقیت ہوتی

ہے اس لیے وہ گائی جا سکتی ہے لیکن گیت تو صرف گانے کے لیے ہی لکھا جاتا ہے۔"(۲۳)

گیت محبت کے اظہار کا ایک خوب صورت اور مؤثر ذریعہ ہے، جس کی بہ دولت ہجر و فراق کے قلق، دُکھ اور محبوب کے لیے پُر خلوص جذبات اور احساسات کو نفیرِ عام کیا جاتا ہے۔ گیت کے موضوع میں ایک مخصوص روایت یہ بھی رہی ہے کہ اس میں اظہارِ عشق و محبت عورت کی جانب سے کیا جاتا ہے۔ محبوب یعنی مرد اس کی محبت کا محور و مرکز ہوتا ہے۔ یہ جذبہِ عشق موسیقیت، والہیت، نسوانیت اور غنائیت کی صورت میں نمو پاتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا گیت کو عورت کی جانب سے اظہارِ الفت و انسیت کی صورت قرار دیتے ہیں۔ ان کے بہ قول:

"گیت بنیادی طور پر عورت کے اظہارِ محبت کی ایک صورت ہے اور اس کے متعدد حصے میں مرد ہی مخاطب اور محبوب ہے۔۔۔ گیت اس وقت جنم لیتا ہے جب عورت کا دل محبت کے بیج کو قبول کر لیتا ہے۔"(۲۴)

نسوانیت جب جذبہِ عشق کو غنائی اظہار عطا کرتی ہے تو وہ گیت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ثقافتی پیرائے میں اس کا عمیق تعلق زمین سے جُڑا ہوا ہے۔ عورت کو زمین سے تشبیہ دی جاتی ہے جس طرح زمین تخلیق کا باعث بنتی ہے اسی طرح عورت بھی۔ جیسے زمین کو تخلیقی عمل کی تکمیل کے لیے آسمان کی ضرورت ہوتی ہے بعینہٖ عورت کو مرد کی۔ یہی وجہ ہے کہ گیت کے پیرہن میں مرد و زن کی موجودگی کائنات کی اس حقیقتِ لاینفک کا اظہار ہے۔ عورت جب شعورِ ذات کی منازل طے کرتی ہے اور جذبہِ آزادی سے آشنا ہوتی ہے تو زمینی حقائق کی پرواہ کیے بغیر تمام ثقافتی روایات اور معاشرتی بندشوں کو توڑ کر اپنے محبوب تک رسائی حاصل کرنے کی سعی کرتی ہے۔ یہ کوئی منفی عمل نہیں، اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ عورت اپنے فطری اختیار کو استعمال کرتے ہوئے، فطری مقتضیات کی تکمیل کے لیے اپنے میکے کو چھوڑ کر محبوب کی جانب عازمِ سفر ہوتی ہے۔

ابتدا میں گیت صرف ایک روایتی موضوع کو لے کر چلتا رہا۔ ایک طویل مدت تک مذکورہ موضوع گیت کے تقاضے پورے کرتا رہا۔ لیکن امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ اس کے موضوعی اور فکری دامن میں وسعت آتی گئی۔ اس میں مختلف ہیتی تجربات ہونے لگے۔ سماجی مسائل، معاشی بدحالی اور سیاسی حالات اس کے موضوع کا حصہ بننے لگے۔

ہر صنفِ ادب زمانے کے ساتھ مختلف تبدیلیوں سے گزرتی ہے۔ وقت کے تقاضے دیگر شعبوں کی طرح ادبی دنیا میں بھی مسلسل تغیر کا باعث بنتے ہیں۔ گیت پر بھی گردشِ حالات نے گہرے نشان ثبت کیے ہیں۔ گیت کا اصل تعلق غنائیت اور گائیکی سے ہے۔ موجودہ اردو گیت بنیادی مقصد سے ارتقا پا کر بہت ترقی کر چکا ہے مگر اس کا غنائی پہلو آج بھی اس کا بنیادی وصف ہے۔ گیت میں الفاظ کی اصوات اور ان کی مناسب و موزوں ترتیب سے ہی موسیقیت قائم ہوتی ہے۔ چوں کہ گیت سنگیت سے براہ راست منسلک ہے اس لیے دیگر اصناف کے باوصف اس میں اصوات و الفاظ کی ترتیب کا خیال زیادہ باریک بینی سے رکھا جاتا ہے۔ ڈاکٹر قیصر جہاں رقم طراز ہیں:

> "گیت میں حروف کی آواز اور الفاظ کی ترتیب و تنظیم ہی سے روانی پیدا ہوتی ہے۔ گیتوں میں گائے جانے کی خصوصیت دوسری اصناف سے زیادہ ہوتی ہے اس لیے اس میں آوازوں کے زیر و بم اور الفاظ کی ترتیب و تنظیم کا زیادہ خیال رکھا جاتا ہے۔"(۲۵)

گو کہ آج بھی موسیقیت اور غنائیت گیت کی اساسی خصوصیت ہے تاہم اب یہ صرف غنائیت تک محدود نہیں رہا ہے بلکہ ایک نمایاں ادبی صنفِ سخن اور فنی پیرایہ اظہار بن چکا ہے۔ گیت کی غنائیت کلاسیک موسیقی سے قریب تھی، جدید دور میں اس موسیقیت کو کلاسیک کی حد بندیوں سے ماورا کیا گیا اور محض موسیقیت پر زور دینے کے بجائے موضوع اور تخیل کے نئے تجربات بھی گیت کے پیرہن کا حصہ بننے لگے۔ اسی سبب گیت اپنی روایت کی لگی بندھی زمین سے اوپر اٹھا اور ایک وسیع کینوس بناتا ہوا ادبی شاہ کار بن گیا۔

گیت کا منفرد وصف اس میں ٹیپ کے مصرع کی تکرار ہے۔ ٹیپ کا مصرع ہر شعر یا بند یا کچھ مصرعوں کے بعد بغیر تبدیلی کے دہرایا جاتا ہے۔ اس سے گیت میں یکسانیت اور وحدت کا تاثر برقرار رہتا ہے، مدعا واضح اور نمایاں ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر قیصر جہاں کے نزدیک ٹیپ کا مصرع ایک ڈوری کا کام کرتا ہے۔ ایک ایسی ڈوری جو گیت کے متفرق بندوں، شعروں یا مصرعوں کو باہم پروتی ہے۔ ٹیپ کے مصرعے کی تکرار سے موسیقیت کا ایک خاص پیمانہ طے ہو جاتا ہے جو گیت کے فنی تاثر میں اضافے کا سبب ہے۔ علاوہ ازیں، ٹیپ کی تکرار سے گیت کا موضوع گہرائی کا منبع بن کر ابھرتا ہے۔ بار بار تکرار سے مدعا کی اثر پذیری دوچند ہو جاتی ہے۔ بعض اوقات ٹیپ کا مصرع گیت میں نہیں ہوتا ایسی صورت میں پہلے مصرع کو بہ طور ٹیپ استعمال کیا جاتا ہے۔ جب کہ کچھ گیت نگار شعرا ایک ہی گیت میں دو یا تین ٹیپ کے مصرعے بھی استعمال کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں گیت مختلف حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ اس کی وحدت پورے گیت میں نہیں ہوتی بلکہ گیت کے کچھ حصوں میں

بر قرار رہتی ہے۔ ایک مصرع کی بار بار دہرائی جذبے اور کیفیت کے تاثر کو دگنا کرنے کا موجب ہوتی ہے۔ لہٰذا ٹیپ کا مصرع گیت کی فنی خوبی ہونے کے ساتھ فکری تاثر کے بڑھاؤ کے لیے بھی ضروری ہے۔ بعض گیتوں میں محض صوتی آہنگ کو بہ طور ٹیپ استعمال کیا جاتا ہے، جیسے "چھن چھنا چھن"۔ عموماً ایک جملے یا مصرعے میں الفاظ کی تکرار عیب کا حکم رکھتی ہے مگر گیت کے مصرعوں میں الفاظ و اصوات کی یہ تکرار خوبی بن کر سامنے آتی ہے۔ الفاظ کی تکرار سے گیت کی غنائیت اور سنگیت کو دو چند کیا جاتا ہے۔ الفاظ کی تکرار اسی وقت موسیقیت کا کام دے گی جب الفاظ سادہ اور رواں ہوں گے۔ تکرار کے ذریعے موسیقیت پیدا کرنے کے لیے الفاظ کے چناؤ اور استعمال پر توجہ دی جاتی ہے۔ چوں کہ گیت جذبات کی شدت کا بلا واسطہ اظہار ہے اس لیے سہل الفہم الفاظ ہی بر محل اور موزوں ہیں۔ اس کے لیے کومل، سادہ اور لطیف الفاظ کو استعمال کیا جاتا ہے تاکہ کسی قسم کی ثقالت گیت کے آہنگ کو مجروح نہ کرے۔

گیت کی انفرادیت یہ بھی ہے کہ اس کی بحر مختصر اور غنائی ہوتی ہے۔ کم الفاظ میں حسنِ ترتیب سے مضمون کی ادائیگی گیت کی خوب صورتی ہے۔ بعض گیت طویل بحروں میں بھی لکھے جاتے ہیں لیکن ان کے الفاظ کی سادگی، شائستگی اور بے ساختگی انھیں کومل اور پُر لطف بنا دیتی ہے۔ گیت میں الفاظ کی ترتیب اور اصوات کی تنظیم کے ساتھ بحور و اوزان، جسے قیصر جہاں نے چھندوں کا نام دیا ہے، بھی لازم ہیں۔ گیت کے موضوعی اظہار اور جذبات کے تاثر کو قائم رکھنے کے لیے بحر اور وزن معاون ثابت ہوتے ہیں۔ وزن شاعری کا بنیادی وصف ہے، اسی وصف کی بہ دولت شاعری نثر سے زیادہ اثر پذیری رکھتی ہے۔ وزن، بحر اور آہنگ گیت کو فطری غنائیت اور لطافت عطا کرتے ہیں۔ وزن میں زیادہ گہرائی، تقدس اور سنجیدگی موجود ہوتی ہے، اس لیے اوزان کی بندش میں گیت زیادہ پر تاثیر ہوتا ہے۔ تاہم اگر بحر اور آہنگ کو بر قرار رکھنے کے لیے جذبات کے اظہار کو مدھم کر دیا جائے تو یہ گیت کے لیے سمِ قاتل ہو سکتا ہے۔ گیت کے دائرہ کار میں وقت کے ساتھ وسعت آتی گئی۔ یہی وسعت بحر اور چھند میں بھی تنوع اور وسعت کا سبب بنی۔ ڈاکٹر قیصر جہاں گیت کے فنی خصائص کو ان الفاظ میں قلم بند کرتے ہیں:

> "گیت نہ صرف لے کا نام ہے اور نہ صرف چھندوں کے گھٹانے بڑھانے کا عمل اور نہ صرف سُروں کے اتار چڑھاؤ سے عبارت ہے اور نہ صرف جذبے کا سادہ اظہار ہے بلکہ گیت سُروں پر تیرتی ایک لہر ہے، جسے جذبے کی شدت اور تصور کی رنگینی متحرک کرتی ہے اور چھند اس میں نظم و ضبط پیدا کرتے ہیں۔"(۲۶)

غرض وقت کی گردشوں سے گزر کر دیگر اصناف کی طرح گیت بھی کسی خاص موضوع یا ہیت کا پابند نہیں رہا۔ غنائیت و موسیقیت، الفاظ کی تنظیم، اصوات کا ضابطہ، ٹیپ کا مصرع، الفاظ و اصوات کی تکرار، اختصار و جامعیت، سادگی و پرکاری، چھندوں کے حسیں استعمال سے پیدا ہونے والا زیر و بم گیت کے بنیادی فنی اوصاف ہیں۔ وقت کے ساتھ گیت کے اس فنی پیرہن نے نسوانی جذباتیت اور عشقیہ معاملات کے موضوع سے نمو پاکر سماجی و سیاسی حالات و وقائع، اقتصادی و نسائی مسائل، مذہبی و ملی گھمبیرتا اور دیگر مروج موضوعات کو حسن و خوبی سے برت کر زمانے کے تقاضے پورے کیے۔ اسی سبب گائیکی سے اٹھ کر گیت ایک ادبی صنفِ سخن بن گیا۔ اب گیت محض حسن و عشق کی داستانیں بیان نہیں کرتا ہے بلکہ عصری مسائل، حالات اور موضوعات کو بھی سامنے لاتا ہے۔

بہ طور فن اور فکر اردو گیت کو تین اقسام میں منقسم کیا جا سکتا ہے: اول لوک گیت، دوم غنائی گیت، فلمی گیت یا گانے اور سوم کتابی یا ادبی گیت۔ لوک گیت کو عوامی گیت کہا جائے تو بے جانہ ہو گا۔ یہ گیت دراصل عوام کے احساسات و جذبات کی نمایندگی کرتے ہیں۔ ان گیتوں کا آہنگ، عروض اور معروض عوامی خواہشات اور امنگوں کا مسکن ہوتا ہے۔ کتابی گیت کی عمارت بھی انھی لوک گیتوں کی اساس پر ایستادہ ہے۔ یہ گیت کی بالکل ابتدائی شکل ہے، اسی لیے ان کی اہمیت اپنی جگہ قایم ہے۔ ان گیتوں میں الفاظ و تراکیب اور اصوات و آہنگ کی صفائی معنی رکھتی ہے نہ اس پر توجہ دی جاتی ہے۔ یہ گیت عوام کا براہ راست، برملا اور بے ساختہ اظہار ہیں اس لیے ان میں الفاظ و معنی کی پرتیں اور صناعی نہیں ہوتی۔ ان کی غرض و غایت عوامی جذبات کی نمایندگی اور ان کا واشگاف اظہار ہے۔ اظہار کی صورتوں سے اس کا کوئی سروکار نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ لوک گیتوں میں مقامی الفاظ کی بھرمار ہوتی ہے، جو بعض جگہوں پہ بھدی صورت میں بھی نمودار ہوتے ہیں۔ لوک گیت اس دور کی پیداوار ہیں جب ادبی زبان کا وجود نہیں تھا۔ مافی الضمیر کے اظہار کے لیے مقامی بولیاں ہی مروج تھیں۔ لوک گیت کا حسن دائمی ہے کیوں کہ یہ کسی بناوٹ اور پیچیدگی سے پاک ہوتے ہیں۔ یہ گیت اپنے لوگوں کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں، غموں اور تمناؤں کا اظہار کرتے ہیں اور طریقۂ اظہار اس قدر سادہ ہوتا ہے کہ ادب اور قاری کے درمیان علامات، کنایوں اور صنائع کی روایتی خلیج کا احساس ہی مفقود ہو جاتا ہے۔ لوری بھی لوک گیت کی ایک قسم ہے۔ ہر لوری کے الفاظ اور آہنگ اس کے علاقے کی رسوم، رواج، روایت اور خواہش کی عکس بندی کرتے ہیں۔ گیت جس زمین پر کہے جاتے ہیں، اس زمین کی جھلک اور مخصوص نقشہ

گیت کے آہنگ میں رچ بس جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لوک گیت کے الفاظ و اصوات اور معنی و مفہوم ان کے علاقے کے خط و خال کی تفہیم و ادراک میں مدد و معاون ہوتے ہیں۔

گیت کی دوسری قسم غنائی گیت، مترنم گانا یا فلمی گیت ہیں۔ گانے کے فنی و فکری خصائص صرف گا کے ہی واضح ہو سکتے ہیں۔ گیت کار شاعر ہر لفظ اور ہر لفظ کے اندر موجود اصوات کی تفہیم و ترتیب سے گیت کا آہنگ منضبط کرتا ہے۔ اس مخصوص انضباط سے سامع ایک جھنکار محسوس کرتا ہے، جو بذریعہ سماعت اس کے دل و دماغ میں لے کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ گیت میں سُر اہم اور بنیادی ہے مگر اس کے ساتھ الفاظ کے بر محل استعمال سے مفہوم کی ادائیگی بھی نظر انداز نہیں ہونی چاہیے۔ ترنم، الفاظ اور فکر کے باہم ارتباط سے ہی ایک خوب صورت گیت تخلیق پاتا ہے۔ غنائی گیت یا گانے یا فلمی گیت ایسے گیت ہیں جو خالصتاً گائیگی کے لیے تحریر کیے جاتے ہیں۔ غنائی گیتوں کے فنی محاسن اور فکری تاثر سنگیت اور لے کی صورت میں ہی سامنے آتا ہے۔ ابتداً ایسے گیت کثرت سے ملتے تھے جو غنائیت اور سر تال سے ہی تعلق رکھتے تھے۔ اس وقت گیت میں الفاظ کی اہمیت ثانوی تھی اور بعض اوقات نہ ہونے کے مساوی۔ غنائیہ آلات ان گیتوں کو گانے کے لیے استعمال کیے جاتے تھے۔ وقت کے ساتھ گیت اور سنگیت کا فرق واضح ہوا۔ گانا اور شاعری الگ الگ ہو کر ارتقا کا سفر طے کرنے لگے۔ گانوں کو سنگیت کے خانے میں جگہ ملی جب کہ اردو گیت نے ادب اور شاعری میں جگہ پائی۔

کتابی گیت یا ادبی گیت معاشرتی ارتقا کے باعث وجود پذیر ہوئے۔ ان کو لوک گیت کی ترقی یافتہ شکل کہنا بے جا نہیں۔ سماجی معاملات کی ترقی نے افراد کے اذہان و قلوب اور تخیل و فکر کو بھی وسعت دی۔ کیوں کہ لوک گیت کا براہ راست تعلق معاشرے کے افراد سے ہے لہٰذا عوامِ معاشرہ کی اس فکری وسعت سے لوک گیت نے بھی ترقی کرنا شروع کی اور یہ ارتقائے مسلسل ادبی / کتابی گیت پر آ کر منتج ہوا۔ کتابی گیت کا ردھم اور ترنم اس کے الفاظ اور اصوات کے حسنِ استعمال میں پوشیدہ ہے۔ گیت کے پیرہن میں انبساط و نشاط کے موضوعات بھی نظم کیے جاتے ہیں اور غم و الم کی کیفیات کو بھی منظوم کیا جاتا ہے۔ الفاظ و تراکیب کے موزوں اور بر محل استعمال کی مدد سے گیت نگار کیفیاتِ ظاہری و باطنی کو گیت کا پیکر عطا کرتا ہے۔ مہادیوی رومانے ادبی گیت کی مختصر اور جامع تعریف ان الفاظ میں کر کے گیت کے مالہ وماعلیہ کو ایک جملے کے اندر مقید کر دیا ہے:

> "نشاط و الم کے پر جوش جذبات کی مخصوص کیفیت کو چند الفاظ میں ترنم کے سہارے بیان کرنے کو گیت کہا جاتا ہے۔"(۲۷)

نغمگی اور موسیقیت گیت کا بنیادی وصف ہے۔ مترنم الفاظ کو ایک خاص ترتیب اور موزوں پیرائے میں استعمال کر کے گیت کے مصرعوں میں ردھم پیدا کیا جاتا ہے۔ موسیقیت پیدا کرنے کے لیے گیت نگار مختلف حربے استعمال کرتا ہے۔ بعض اوقات مترنم الفاظ کے چناؤ سے، کبھی لفظ وصوت کی ہم آہنگی سے، کبھی الفاظ کی تکرار اور کبھی اصوات کی دہرائی سے ردھم اور موسیقیت کی کیفیت پیدا کی جاتی ہے۔ ڈے لیوس نے گیت کو خالص شخصی صنفِ ادب قرار دیا ہے۔ گیت خالصتاً ذاتی جذبات، قلبی کیفیات اور وجودی معاملات کا اظہارِ منظم ہے۔ ہڈسن کے مطابق شخصی اور ذاتی کیفیات جب اس انتہائی نقطے پر پہنچ جائیں کہ وہ بنی نوع انسان کے جذبات کی ترجمانی کرنے لگیں، ہر سامع اور قاری کو یوں محسوس ہو کہ یہی اس کی قلبی کیفیت ہے تو ایسی صورت میں غنائی شاعری کا جنم ہوتا ہے۔ گیت خیال و جذبہ کا بھرپور اور بے ساختہ کُلی اظہار ہے۔ یہ واقعاتِ حیات کے تاثرات کی جھلک کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ تفاصیل و پیچیدگی سے پاک یہ صنفِ سخن سادگی اور مہارتِ بیان سے ترتیب پاتی ہے۔ اختصار اس کی لازمی شرط ہے۔ طوالت گیت کو عیب دار بناتی ہے۔ گیت لطافت، داخلیت و خارجیت کے امتزاج، برملا اظہارِ جذبات، نغمگی اور موسیقیت کی وجہ سے اردو شعری تناظرات میں اپنی ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔

۳۔ اردو گیت کی روایت

اردو گیت زمانۂ قدیم سے ہی شاعری کے کینوس پر ابھرتے رہے ہیں۔ پہلا گیت کب لکھا گیا؟ محققین اس بات کا اب تک سراغ لگانے میں ناکام رہے ہیں لیکن تحقیق کے مطابق ویدوں میں ایسی مناجات ملتی ہیں جو گیت کے مشابہ ہیں۔ خلوص سے معمور دل کی بے ساختہ کیفیات ان گیتوں میں ڈھل کر سامنے آئیں۔ لہٰذا یہ گیت بلندیِ خیال اور تاثرِ کمال سے مزین ہیں۔ ویدوں میں سام وید خاصی اہمیت کی حامل ہے۔ جس میں گیت کا پہلو نمایاں طور پر سامنے آیا ہے۔ اسے گان وید بھی کہا جانے لگا۔ لیکن ہم اسے گیت کا مکمل روپ نہیں کہہ سکتے ہیں۔ جب بھرت منی کے ناٹیہ شاستر کو مرتب کیا گیا تو بعد ازیں سنگیت کے سات سُر بھی ترتیب دیے گئے۔ اس کے ساتھ ڈراموں میں گیت آنے لگے۔ اس وقت کے گیتوں میں موسیقی کے تمام اصولوں کو بروئے کار لایا جاتا تھا۔ جن کا مقصود عوام کے لیے فرحت اور تفریح کا اہتمام تھا۔ ویدک گیتوں کی خاصیت یہ ہے کہ وہ احساس اور تاثر کے احسن ترجمان تھے۔ لیکن ڈراموں کے لیے تحریر کردہ گیتوں میں صرف موسیقیت اور غنائیت کو ترجیح دی جاتی تھی۔ پراکرت کے زمانے میں مرچھ کٹک، رتناولی اور ابھگیان شاکنتلم میں گیت کا اظہار ہوتا تھا۔ لیکن امتدادِ زمانہ کے ساتھ پراکرت کی جگہ اپ بھرنش عام ہونے لگی۔ بارھویں صدی میں

جے دیو نے گیت میں نمایاں مقام حاصل کیا۔ کیوں کہ اس کی گیتوں کی خوبی یہ کہ وہ غنائیت، موسیقیت اور جذبات و احساسات کے امتزاج سے وجود میں آئے۔ ان کے علاوہ ان گیتوں کا خاص وصف زبان کی ملائمت، حلاوت اور لطافت بھی ہیں۔ گویا جے دیو کے گیتوں میں گیت کے تمام بنیادی محاسن دکھائی دیتے ہیں۔

اس کے بعد گیت کی ایک صورت امیر خسروؔ کے ریختہ میں ابھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ در حقیقت یہی اردو گیت کی ابتدائی شکل ہے، جس کا حوالہ ہمیں اکبر کے زمانے کے ایک صوفی شاعر شیخ سعدی کے ہاں ملتا ہے۔ اکبر کے زمانے تک ریختہ کو گیت کے معنوں میں استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ خسروؔ نے نہ صرف موسیقی کو پروان چڑھایا بلکہ ریختہ کی ترویج میں بھی اہم کردار ادا کیا۔ ریختہ ایسے گیت کے لیے مروج تھا جس میں ہندی، فارسی، سنسکرت اور عربی کے الفاظ سے شعر کہا جاتا تھا۔ خسروؔ کے ہاں نہ صرف گیت کے فنی لوازم جیسے ٹیپ کا مصرع، موسیقیت، ترنم اور کومل الفاظ سے مرصع اشعار ملتے ہیں بلکہ گیت کے معروض کا نہایت اہم اور بنیادی پہلو یعنی عورت کا اظہارِ عشق بھی ان کے ہاں موجود ہے۔ خسروؔ کے ریختوں میں سے ہندی حصے کو الگ کر کے دیکھا جائے تو گیت کی ابتدائی صورت بالکل عیاں ہو کر سامنے آتی ہے۔ درج ذیل مصرعوں میں گیت کی ابتدائی شکل کو واضح دیکھا جا سکتا ہے:

"ز حال مسکیں مکن تغافل درائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تاب ہجراں ندارم اے جاں! نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں
شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روز وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں"(۲۸)

علاوہ ازیں خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی شاعری میں بھی گیت کی ابتدائی جھلکیاں مترشح ہوتی ہیں۔ ان کے بعد عبد الرحمان خُلدی ایسی شخصیت ہیں جنھوں نے نہ صرف گیت کی روایت کو برقرار رکھا بلکہ گیت نگاری کی ترویج میں اہم کردار ادا کرتے ہوئے اسے ملکی فضا کے ہم آہنگ کیا۔ ان کے بعد کبیر اور میرا نے گیت کو دیگر تمام اصناف سے معتبر رکھا اور گیت نگاری کے لیے جدت کی راہیں ہموار کیں، جس کے سبب متاخرین نے ان کے اثر کو قبول کیا۔ کبیرؔ کے گیتوں کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ مذاہب کی وحدت تک رسائی کا اہم ذریعہ ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے گیتوں میں روح کی بے قراری اور عشق و وفا کی استواری واضح دیکھی جا سکتی ہے۔ بیان کے منفرد بے ساختہ پن نے ان کے گیتوں کو مزید مؤثر بنا دیا ہے:

"کیسے دن کٹی ہیں، جتن بتائے جیہو

ایہی پار گنگا اُوہی پار جمنا

بچوا ں مڑیا ہمکا چھوائے جیہو"(۲۹)

ابتدائی ہندی گیت کا وصفِ خاص عورت کی جانب سے مرد کے لیے اظہارِ محبت ہے۔ عورت مرد کے ہجر و فراق میں جو کچھ محسوس کرتی، اس کا اظہار گیت کی صورت میں ہوتا۔ اس عہد کی ممتاز شاعرہ میرا بائی کے ہاں بھی ہجر و وصال کی تمام کیفیات کا اظہار ملتا ہے۔ ان کے گیتوں میں سوزِ عشق کی یہ دولت پیدا ہونے والی وصل کی تڑپ واضح طور پر نظر آتی ہے۔

"متوارو بادل آئے رے ہری کو سینو کبھونہ لائے رے

دار و مور پپہا بولے کوئل سبد سنائے رے

کاری اندھیاری بجری چمکے بڑھیں آتی دریائے رے"(۳۰)

یہاں گیت نگاری کی ایک با قاعدہ شکل سامنے آتی ہے۔ محققین اور ناقدین نے اردو گیت کو چار ادوار میں منقسم کیا ہے۔ پہلا دور "دکن میں اردو گیت" ہے۔ دوسرا دور "۱۸۵۷ء تک شمالی ہندوستان میں گیت" ہے۔ تیسرا دور "اردو ڈراموں میں گیت" جب کہ دورِ چہارم "جدید دور کا اردو گیت" ہے۔

دکن میں اردو گیت کو ایسی فضا اور ماحول میسر آیا جو گیت نگاری کی ترویج کے لیے مدد و معاون ثابت ہوا۔ دکن میں چکی ناموں کی مثالیں سب سے منفرد ہیں۔ چکی نامہ گیت کی وہ قسم ہے جو عوامی عورتیں چکی پیستے ہوئے گایا کرتی تھیں۔ خواجہ بندہ نواز نے بھی چکی نامہ تحریر کیا جس میں مذہبی رنگ نمایاں ہے۔ گیت کے فروغ میں برہان الدین جانم کے گیتوں نے بھی اہم کردار ادا کیا یہاں تک کہ ان کی غزل میں بھی گیت کا رنگ آ گیا۔ قلی قطب شاہ، وجہی اور عبد اللہ قطب شاہ کی نظموں میں گیت کی فضا ملتی ہے۔ بعد ازاں ابراہیم عادل کے ہاں با قاعدہ گیت ملتے ہیں۔ ان کے گیتوں کا مجموعہ "نورس" کے نام سے شائع ہوا۔ انھیں موسیقی پر کامل دسترس حاصل تھی، جس کی وجہ سے ان کے گیتوں میں غنائیت اور موسیقیت کا حسن نمایاں ہے۔ ان کے گیتوں میں چار موضوعات دیومالائی قصوں، مذہبی شخصیات سے اظہارِ عقیدت، خانگی زندگی کے معاملات اور عاشقانہ جذبات کو عمدگی سے برتا گیا ہے۔ ان گیتوں کی زبان سادہ، شستہ اور لطیف ہے۔ سلطان عبد اللہ قطب شاہ کی شاعری میں بھی گیت کا آہنگ موجود ہے۔ ان کے گیت میں ہندی اور فارسی زبان و استعارہ میں اپنے وطن کی زمین اور اس پر بسنے والی محبت و مؤدت کے جذبے سے سرشار، آتشِ ہجر میں تڑپتی عورت نظر آتی ہے۔ دکنی دور میں ایک اور مقبول گیت نگار علی عادل شاہ ثانی تھے۔ ان کے گیتوں میں سوز و گداز، تڑپ اور

موسیقیت کی رعنائی بدرجہِ اتم موجود ہے۔

"کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات　　　میں نیہ بندی توں کیتا گھات

دل مرا اپنے سات کیا

مج برہے میں دن رات کیا

دل داری کا نابات کیا

کئے مج سون ایسی دھات کیا

کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات　　　میں نیہ بندی توں کیتا گھات"(۳۱)

انھوں نے کل اکیس گیت کہے جو انیس راگ راگنیوں کے تحت لکھے گئے۔ یہ گیت فنی اعتبار سے اس قدر پختہ ہیں کہ انھیں دکنی ادب میں ایک الگ مقام حاصل ہے۔

ولی کے عہد تک دکن میں باقاعدہ گیت لکھے جاتے رہے۔ اس کے بعد اردو نے اپنا رشتہ دہلی سے جوڑ لیا۔ جس کے باعث گیت کی جگہ غزل پروان چڑھنے لگی۔ گیت کہنے کا رواج رفتہ رفتہ ختم ہو گیا، اس کی جگہ غزل کو فروغ حاصل ہونے لگا۔ دہلی میں وہی کلام معیاری سمجھا جانے لگا جو فارسی کے تتبع میں لکھا جاتا تھا۔ گیت کا پیرہن نہایت لطیف اور نزاکت بھرا ہوتا ہے، اس کی زبان ملائمت، ملاحت اور نزاکت سے بنتی ہے۔ اس سے قبل لکھے گئے تمام گیت اردو اور ہندی الفاظ کے لطیف ملاپ سے لکھے گئے۔ لیکن مذکورہ عہد کی زبان میں فارسی کی بھاری بھر کم تراکیب شامل ہونے لگیں اور شعرا نے اردو اور فارسی کے لفظوں کو ہم آہنگ کر کے شعری پیکر ترتیب دینا شروع کیا۔ گیت کا لطیف پیرایہ ان پیچیدگیوں کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا لہٰذا یہ تغیر تحیر کی حد تک گیت کے لیے نقصان دہ ثابت ہوا۔ یہ فضا گیت کے لیے غیر ہموار اور مہلک ثابت ہوئی۔ جس کی وجہ سے آہستہ آہستہ شعرا نے گیت کہنا ترک کر دیا۔ جن شعرا نے اصلاحِ زبان میں اہم کردار ادا کیا ان میں آبروؔ، ناجیؔ، حاتمؔ، مرزا مظہر جانِ جاناں نمایاں تھے۔ رام بابو سکسینہ اس حوالے سے لکھتے ہیں:

"اس دور میں سنسکرت، بھاشا اور قدیم دکنی کے الفاظ کا اخراج ہوا جو میرؔ و سوداؔ کے زمانے میں جاری رہا اور شیخ ناسخؔ کے عہد تک جس کی تکمیل ہوئی۔"(۳۲)

اسی ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا اپنی کتاب "اردو شاعری کا مزاج" میں درج کرتے ہیں کہ "زبان کے پاک کرنے کی اس مہم نے اردو کو ایک طویل عرصے کے لیے دھرتی زبان اور فضا سے گویا منقطع کر دیا۔"(۳۳)

اٹھارھویں صدی میں فارسی شاعری کے بہت سے مضامین اردو شاعری کا حصہ بننے لگے۔ اس کے ساتھ عربی الفاظ کا بھی دخول ہونے لگا لیکن پھر بھی اردو غزل میں غزل کا فطری لوچ اور آہنگ اس عہد کی شاعری میں مکمل طور پر ابھر کر سامنے نہ آیا۔ یہ تمام مضامین اور افکار ایک دوسری دھرتی سے ماخوذ تھے اس لیے ان میں ہندوستانی ثقافت اور جذبات کا فطری تحرک شامل نہ ہو سکا۔ یہ تحریک ممکن تھی اگر ان ماخوذ تصورات و خیالات کو اپنی سرزمین سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ فارسی الفاظ سے فارسی مضامین کی ادائیگی نے ان موضوعات کو ہندوستان کی زمین کے لیے اجنبی بنائے رکھا۔ جرات اور انشا کی پیکر تراشی میں گیت کے مزاج کا عکس نظر آتا ہے۔ ریختی بھی نسبتاً گیت کے لہجے اور آہنگ سے مماثل ہے۔ اس کا نسوانی لب و لہجہ اگر گیت کی شکل میں سامنے آتا تو اردو شاعری میں ایک عمدہ اضافہ ہو جاتا۔ اردو شاعری میرؔ تقی میر تک آتے آتے ایک نئے آہنگ سے آشنا ہوئی۔ ان کی غزلیات میں گیت کا صوتی آہنگ واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔ بالخصوص وہ غزلیات جو خالصتاً موسیقیت سے لبریز ہیں اور گیت کی طرح الفاظ کی تکرار سے ان میں زیر و بم پیدا کیا گیا۔ طویل بحور میں کہی گئی میرؔ کی غزلیات سے گیت کے مختلف انداز مترشح ہوتے ہیں۔ یہ غزلیات باقاعدہ گیت تو نہیں ہیں مگر گیت کے تمام خصائص سے مملو ہیں۔ ڈاکٹر سید عبد اللہ ان غزلیات کے متعلق، جو گیت کی ہم مزاج ہیں، ان الفاظ میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں:

> "بعض جگہ تو ان کی آواز بالکل گیتوں کی سی ہو جاتی ہے... کھلی کھلی، بہکی بہکی، پھیلی پھیلی باتیں، سچی عادتیں اور ان کا مفصل بیان۔ یہ باتیں رسمی غزل میں اصولاً نہیں ہوتیں اور ہوں بھی تو بیشتر اچھی معلوم نہیں ہوتیں۔"(۳۴)

میرؔ کی یہ گیت نما غزلیات ان کے مخصوص مترنم لہجے کی آئینہ دار ہیں۔ مثال کے طور پر:

> "پتا پتا، بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
> جانے نہ جانے گُل ہی نہ جانے، باغ تو سارا جانے ہے"

(میر تقی میرؔ، دیوانِ میر، ص ۶۵)

اردو ادب کا وہ دور، جسے اردو شاعری کا عہدِ زریں کہا جاتا ہے، اس زمانے میں گیت کو باقاعدہ فروغ نہ مل سکا، کیوں کہ غزل کی حکم رانی رہی۔ لیکن انیسویں صدی کے نصف دوم میں گیت ایک بار پھر اردو شاعری کے کینوس پر ابھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ تاہم اس بار اس صنف کو ڈراموں میں فروغ ملا۔ مغلیہ سلطنت کے خاتمے اور انگریز نو آبادیات کی وجہ سے اردو سے فارسیت پسندی کا غلبہ ہٹنے لگا تو اردو شاعری ایک بار پھر اپنی

زمین، تہذیب و ثقافت اور لسانی تجربات کی طرف مائل ہوئی۔ اردو ڈراموں کی ابھرتی ہوئی صنف میں گیت کے آہنگ و ہیت کی موجودگی اور اردو شاعری کا اپنی تہذیب و زمین کی طرف مراجعتی سفر اردو گیت کے احیا کی بنیاد بنا۔ وہ شعرا جنھوں نے از سر نو گیت کی آب یاری شروع کی، ان میں امانت لکھنوی کا نام سب سے نمایاں ہے۔ انھوں نے اپنے ڈرامے "اندر سبھا" میں گیت کے لیے ایسی فضا قائم کی، جس نے اردو گیت میں ایک نئی روح پھونک دی۔ اندر سبھا دراصل ہندوستانی ماحول کا عکاس ڈراما ہے۔ "رادھا اور کرشن" کا عشق ہندوستانی شاعری کا اہم ترین موضوع رہا ہے۔ اندر سبھا میں اس داستانِ عشق کو ایک نئے انداز میں پیش کیا۔ گیت کے بنیادی موضوعات عشق اور ہجر کی کیفیات کا بیان ہے۔ ڈراما ہذا میں پیش کردہ داستان میں بھی عشق کے دو پہلو وصال اور فراق نمایاں طور پر ابھرتے ہیں۔ مسعود حسن کے مطابق:

> "جب امانت نے اندر سبھا کو ترتیب دیتے ہوئے رہس کی روایت کو ملحوظ رکھا تو اندر سبھا کا مزاج بھی رہس کے مزاج سے ہم آہنگ ہو گیا۔ اور اس میں اردو گیت اپنے بھرپور انداز میں غالباً پہلی بار ابھر کر سامنے آ گیا۔"(۳۵)

اس ڈرامے میں شامل گیتوں کا مطالعہ کرنے سے یہ بات اظہر من الشمس ہوتی ہے کہ امانت نے گیت نگاری کے تمام محاسن کو استعمال کیا ہے۔ ان گیتوں کا نہ صرف مخاطب مرد ہے بلکہ ان کا لہجہ بھی لطافت، ملائمت، نسوانیت اور لوچ سے لبریز ہے۔ ان گیتوں میں غنائیت اور موسیقیت کا زیر و بم بھی حسن و خوبی کے ساتھ موجود ہے۔

"زندہ نہ رکھے گا مجھے سن لے گا جو راجا
شہزادہِ گل فام کی صورت پہ مری ہوں

وہ شمع میں پروانہ ہوں، وہ سرو میں قمری
وہ گل ہے جہاں میں، میں نسیمِ سحری ہوں

صورت اس کی دیکھ کر دل سے قرار
منہ پر منہ میں نے رکھا کیا خوب سا پیار"

(امانت لکھنوی، اندر سبھا، ص ۱۰)

ان گیتوں کا خاص وصف یہ ہے کہ یہ اندر سبھا کے کرداروں کے احساسات و جذبات کے احسن

ترجمان ہیں۔ اس امر کی تکمیل کے لیے امانتؔ نے برمحل مضامین اور مترنم بحور کا استعمال کیا ہے۔ ایسی دھنوں کا انتخاب کیا ہے جو نہ صرف سماعتوں کے لیے خوش گوار ہیں بلکہ مخصوص جذباتی فضا بھی پیدا کرنے کا موجب ہیں۔ ان گیتوں میں لکھنو کی تہذیب کی رنگین تصاویر رقصاں نظر آتی ہیں، جنھیں بے ساختگی اور سادگی مزید مؤثر بناتی ہیں۔ معاشرتی اور تہذیبی پہلوؤں کو بڑی مہارت سے پیش کیا گیا ہے۔ کہیں ان گیتوں میں بسنت اور ہولی کی رنگینی اور دل کشی مترشح ہوتی ہے، کہیں موسمِ بہار کے رنگ نمایاں ہوتے ہیں اور کہیں طوائفوں کے احوال عیاں ہوتے ہیں۔ حتیٰ کہ انھوں نے اس ماحول کا کوئی منظر بھی نظر انداز نہیں ہونے دیا، نیز ہر منظر مکمل جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان جزئیات میں عورت کی عاجزی اور احساسِ کم تری کو بیان کیا گیا ہے۔ وہ عشق بھی کرتی ہے اور سماجی بندھنوں کو بھی ملحوظ رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ مگر اس کے جذبات اخلاص اور وفا میں گندھے ہوئے ہیں۔ یہ گیت غزلیات سے زیادہ جان دار، رسیلے اور مدبھرے ہیں، کیوں کہ ان میں تصنع نہیں ہے بلکہ حقیقی جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر اندر سبھا میں گیتوں کے متعلق اپنی تحقیق اور تجزیے کو یوں قلم بند کرتے ہیں:

"سید مسعود حسن رضوی ادیب کی مرتبہ اندر سبھا میں تعدادِ اشعار پانچ سو چھیاسی ہے۔ ان میں سے دو سو چھبیس اشعار تحت اللفظ اور تین سو ساٹھ اشعار راگوں کی صورت میں گائے گئے ہیں۔"(۳۶)

ان گیتوں میں ہندی شاعری کی روایت کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے۔ کیوں کہ اظہارِ عشق ہر مقام پر عورت کی جانب سے ہوا ہے۔ جس کی وجہ سے جذبات و احساسات کو نرم، لطیف اور پُرکشش پیراہن مل گیا ہے۔ علمِ بیان اور بدیع کی تمام مہارتوں کو بھی بروئے کار لایا گیا ہے لیکن استعمال ہونے والی تشبیہات اور استعارات تصنع سے پاک ہیں۔ اس پہلو کی عکاسی پکھراج پری کی گائی ہوئی اک ٹھمری سے ہوتی ہے:

"آئی ہوں سبھا میں چھانڈ کے گھر — کاہو کی نہیں موہے آج کھبر
پری ہوں راجہ اندر تیری — رکھنا دن رین دیا کی نجر
سونے کا براجے سیس مکٹ — روپے کے تخت پر بیٹھو اندر
چاروں کونوں پر لال لٹیں — داتا کا کرم رہے آٹھ پہر"

(امانت لکھنوی، اندر سبھا، ص ۳)

ٹھمری کے یہ تمام بول صداقت و سلاست کے مظہر ہیں۔ ان کی یہی خوبی انھیں سامعین کے دل میں

اتارنے کا سبب بنتی ہے۔ ان میں دو طرح کی زبان استعمال کی گئی ہیں۔ ایک وہ زبان جو خالصتاً ہولی کی تقریبات میں ملتی ہے، دوسری عمومی سماجی زبان جو تمام اقوام میں مقبول ہے۔ امانت لکھنوی کی فنِ موسیقی کے اسرار و رموز سے واقفیت اور شاعری کے فن پر کامل دسترس مذکورہ گیتوں کا خاصہ ہے۔ ان گیتوں کو جس انداز میں پیش کیا گیا ہے، یہ کمالِ فن کا ثبوت ہے، جس کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

"موسیقی کی اہمیت اور دل چسپی اس سے عیاں ہے .... گیتوں کی ادائیگی کے سلسلہ میں راگ اور دھن کے بارے میں بھی اشارات دیے ہیں.... گیتوں کو ہندی گیت کی روایت کے تحت بھاشا میں لکھا ہے اور خوب لکھا ہے۔"(۳۷)

اس ڈرامے کے بعد بھی گیت کے فروغ کا سلسلہ تواتر سے جاری رہا۔ بعد از ۱۸۵۰ء سٹیج ڈراما خاصا مقبول ہوا۔ سٹیج ڈراما کے منتظمین نے اقتضائے وقت کے مطابق سٹیج ڈرامے پیش کرنا شروع کیے۔ ان ڈراموں میں گیت کو مقبولیت اس وجہ سے ملی کیوں کہ وہ انتہائی خوب صورت آواز میں گا کر پیش کیے جاتے تھے۔ ان گیتوں کے بول زبان زد عام ہو جاتے تھے۔ اس کے بعد یہ سلسلہ باقاعدگی سے چل پڑا اور گیت نے اردو ادب میں صنفِ شعر کی صورت اختیار کر لی۔

بیسویں صدی میں اردو ادب کو مختلف ادبی تحاریک کے زیر اثر ایسا سازگار ماحول ملا جس نے اردو زبان و ادب کے فروغ میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہ کیا۔ نہ صرف اردو نثر میں کئی نئی اصناف کا اضافہ ہوا بلکہ اردو شاعری میں بھی کئی نئی اصناف آنے لگیں۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ علمی، ادبی اور عوامی حلقوں میں مقبول ہو گئیں۔ کیوں کہ یہ اصناف انسانی زندگی کے تمام شعبوں کا احاطہ کرنے لگیں اس لیے سماج اور ماحول کی حقیقی تصویر سامنے آئی۔ گویا یوں کہا جا سکتا ہے کہ "ادب زندگی ہے" کی حقیقی شکل سامنے آئی۔

بیسویں صدی سے قبل اردو ادبی گیت کو باقاعدہ اہمیت نہ مل سکی۔ یہی وہ زمانہ تھا جب گیت کو نمایاں مقام حاصل ہوا۔ اسلوبی اور موضوعی سطح پر مؤثر تبدیلیاں ہوئیں۔ اقتضائے وقت کے مطابق پُر تاثیر زبان کا استعمال کیا گیا۔ نفیس اقبال اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

"اردو کے گیت جدید زمانے کی پیداوار ہیں اور یوں دیہات اور قصبات میں اردو ہندی آمیختہ گیت تو بڑی دیر سے موجود تھے، لیکن ان قصباتی گیتوں کو اس زمانے سے قبل ادبی اہمیت شاید کبھی نصیب نہیں ہوئی۔"(۳۸)

گیت باقاعدہ صنفِ شعر کے طور پر ابھرنے کے بعد اس حد تک مقبول ہو چکا تھا کہ اردو نظموں میں

بھی اس کا لہجہ اور اثرات آنے لگے۔ کسی شعری صنف کی برتری کے لیے یہی کافی ہے کہ وہ نہ صرف عوامی حلقوں میں مقبول ہو بلکہ زمانے کے مروجہ شعری اسلوب کو بھی متاثر کرے۔ ہندی علمِ عروض اردو شاعری میں اس طرح مدغم ہوا کہ اردو شاعری کا فطری حصہ محسوس ہونے لگا۔ نظموں میں گیت کا سار دھم اور موسیقیت عام ہونے لگی۔ جو شعرا اس تغیر کو لے کر چلے ان میں پہلا نام عظمت اللہ خان کا ہے۔ انھوں نے اصلاح پسندی اور مقصدیت سے ببانگ دہل اختلاف کیا۔ اجتماعیت سے صرفِ نظر کرتے ہوئے انفرادیت کا بول بالا کیا۔ عظمتؔ کی شاعری میں گیت کی حیثیت مسلّم ہے۔ انھوں نے اس عہد میں گیت کی صنف میں نہ صرف نمایاں مقام حاصل کیا بلکہ گیت میں ایسے نت نئے تجربات کیے جنھوں نے متاخرین کے لیے گیت کی زمین ہموار کی۔ اس معاملے میں اگر انھیں حالیِ ثانی کہا جائے تو بے جا نہ ہو گا۔ انھوں نے اس صنف کو منفرد اسلوبِ بیان کے ساتھ مؤثر ذخیرہ الفاظ، تشبیہات و استعارت کا احسن انداز میں استعمال کرتے ہوئے پُر تاثیر بنایا۔ ان کے گیتوں کا ہر مصرع عروضی ریاضت کا غماض تھا۔ ان کے دھیمے لہجے، آہنگ اور ردھم نے ساغر نظامی، حفیظ جالندھری، اندر جیت شرما، حامد اللہ افسر یہاں تک کہ اختر شیرانی اور جوش ملیح آبادی کو بھی بے حد متاثر کیا۔ مسعود الرحمان خان گیت کے میدان میں عظمتؔ کے تجربات کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "عظمت اللہ خان نے نہ صرف گیت کی فارم کو بمع اس کی تمام خصوصیات کے استعمال کیا بلکہ اس فارم میں نت نئے تجربے کر کے اسے بالکل جدید زمانے کی صنف بنا دیا۔ انھوں نے ہندی کے چلتے ہوئے چھندوں سے لے کر عربی کی مقبولِ عام بحروں تک میں گیت لکھے ہیں اور اپنے نقطہِ نظر کی مزید تائید کے لیے اصوات کو نئے نئے طریقوں پر مرتب کر کے نئے نئے اوزان بھی تراشے ہیں۔"(۳۹)

عظمتؔ کے گیتوں کی نمایاں خصوصیت سراپا نگاری ہے۔ انھوں نے خوب صورت انداز میں اس عمل کو سر انجام دیا۔ ان سے قبل ایسی سراپا نگاری صرف مثنوی کا خاصہ تھی لیکن مثنوی میں تشبیہات اور استعارات کے پیچیدہ استعمال نے سراپا نگاری کے تاثر کو مدھم کر دیا تھا۔ عظمتؔ کی تشبیہات، استعارات اور اشارات اس قدر لطیف اور موثر ہیں کہ کہیں پر بھی تصنع کا گمان نہیں ہوتا۔ جس کی مثال ان کے گیت "موہنی صورت موہنے والی" میں واضح نظر آتی ہے۔ عؔظمت کی نظموں میں بھی لوک کہانیوں، گیتوں اور صوتی زیر و بم کے استعمال سے گیت کا عکس جھلکتا ہے۔ اردو گیت میں عؔظمت کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے گیت کو اردو زبان سے ہم آہنگ کرنے کی طرح ڈالی۔ گیت کو ہندی لب و لہجہ اور ہندی الفاظ کے تاثر سے کمال فنی مہارت کے ساتھ نکال کر اردو لب و لہجہ اور اصوات عطا کرنے کی بنیاد رکھی۔ مہارت سے بنی گئیں ان بنیادوں پر بعد

میں آنے والے گیت نگاروں نے گیت کی دل خوش کن عمارات کی تعمیر اٹھائی۔ اس تغیر کو برتنے کے لیے اختر شیرانی نے فنی مہارت اور فکری بالیدگی کو استعمال کرتے ہوئے اردو اور فارسی کی ہم آہنگ لطافت کے ساتھ ہندی فضا کو برقرار رکھا۔

ساغر نظامی کی شاعری جدت و تغیر کی نمایندہ ہے۔ انھوں نے شاعری کے لیے موضوعات ہندوستانی عوام کی زندگی، تجربات و حالات اور احساس و جذبہ سے منتخب کیے ہیں۔ ان کی شاعری مترنم اور غنائیت بھری ہے۔ ان کے گیتوں میں لے کی شیرینی بدرجہ اتم موجود ہے۔ ان کے گیتوں میں ہندوستان کے روایتی گیتوں کی غنائیت ہے۔ گیتوں کا عروض اور معروض دونوں خالصتاً ہندوستان کی زمین سے وابستہ ہیں۔ ساغر اپنے گیتوں میں فطرت اور نفسیات کو اساس بنا کر مترنم بحریں تخلیق کرتے ہیں۔ ان کے مجموعہ کلام "رنگ محل" میں ایسے بے شمار گیت ملتے ہیں جو نفسیاتی اور فطری بنیادوں پر لکھے گئے ہیں۔ گیت "پریم جھرنا" میں ایک غمگین انسان کی نفسیات جھلکتی ہے۔ جذباتی دنیا مجروح ہونے کے سبب مادی دنیا اور اس کے مظاہر بھی ماتم کناں اور افسردہ محسوس ہونا ایک معمول کا منظر ہے، اسی نفسیاتی حقیقت کو وہ گیت کی لے اور ردھم میں منظم کرتے ہیں۔

ایم-ڈی تاثیر اردو گیت میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ تاثیر موسیقیت سے فطری لگاؤ رکھتے تھے، یہی فطری لگاؤ ان کی شاعری کو گیت کی ڈگر پہ لانے کا باعث بنا۔ اس نے کلاسیکل موسیقی کو گیتوں میں بہت خوبی اور مہارت سے برتا۔ ان کے شعری مجموعہ "آتش کدہ" میں ان کے کئی خوب صورت گیت موجود ہیں۔ ان کے زیادہ گیت ہندو رسوم، تہوار، تقریبات اور روایات کے موضوع پر ہیں۔ ریت و روایت کو مترنم کرنا گیت کے بنیادی اوصاف میں سے ہے۔

میرا جی گیت نگاری میں بنیادی ستون کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے گیت ادبی حلقوں میں بے حد مقبول تھے۔ ان کے گیتوں میں ہندوستانی زمین، ماحول، فضا حالات، روایات، واقعات، راگ راگنیاں، موسیقی اور داستانِ عشق و محبت برملا ملتی ہے۔

امر چند قیس اردو گیت میں ایک الگ مقام رکھتے ہیں۔ اردو گیت کے موضوعی اور ہیئتی ارتقا میں ان کا اہم حصہ ہے۔ ان کے گیتوں میں روایتی گیت کا عکس نمایاں ہے، جن کا سب سے بڑا ثبوت ان کے گیتوں میں ہندی الفاظ و تراکیب اور تشبیہات کی کثرت ہے۔ گیت کا روایتی لہجہ سہل الفہم اور سادہ ہے، لہجے کا یہی رنگ امر چند قیس کے گیتوں کا خاصا ہے۔ ان کے ہاں عشقیہ موضوعات کو گیت کا آہنگ دیا گیا ہے۔ ان موضوعات کے تحت ان کے گیت پُرسوز، دل گداز اور پُر خلش محسوس ہوتے ہیں۔

آرزو لکھنوی اردو گیت کا نمایاں نام ہیں۔ یہ موسیقی سے نہ صرف لگاؤ رکھتے تھے بلکہ اس کی باریکیوں اور پیچیدگیوں پہ بھی کامل دسترس رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں اک ردھم اور مسلسل ترنم موجود ہوتا ہے۔ ان کے گیت اور غزلیات دونوں گائے بھی گئے ہیں۔ انھوں نے فلمی گیت نگاری بھی کی۔ گیت نگاری میں انھوں نے بہت سے موضوعات کو برتا۔ موسیقی کی باقاعدہ تعلیم اور تربیت کی تحصیل کے باعث آرزوؔ نے گیت کی دنیا کو موسیقی کے نئے تلازمات سے روشناس کرایا، جس سے گیت کی غنائیت اور ردھم ایک نئے آہنگ سے نمو پاتی ہے۔ شکیل بدایونی بھی اردو گیت کی دنیا کا اہم نام ہیں تاہم ان کا زیادہ شہرہ فلمی گیت نگاری سے ہے۔ شکیلؔ نے فلمی گیتوں میں ادبی چاشنی اور معیار کو قائم رکھا۔ ان کے بہت سے فلمی گیت اپنے دور میں مقبولِ عام تھے، جیسے فلم "چودھویں کا چاند" کا گیت اپنے اسلوبِ بیان، برجستگی اور شاعرانہ معیار کی بہ دولت معروف ٹھہرا۔ شکیلؔ نے گیت کے آہنگ پر قوالیاں بھی لکھیں جن کو کافی پذیرائی ملی۔ ساحر لدھیانوی گیت نگاری میں بے حد مقبول ہیں۔ گیت نگاری کا تذکرہ ہو تو ساحر لدھیانوی کا نام خود بہ خود اس سے منسلک ہو کے سامنے آ جاتا ہے۔ بے شمار فلمی گیت لکھ کر ساحرؔ نے اردو گیت کی روایت کو استحکام عطا کیا۔ احمد ندیم قاسمی ان کے گیتوں کو سراہتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ساحرؔ نے ہیت کے بجائے موضوع اور اسلوبِ بیان میں اجتہاد کیا ہے اور وہ اپنے اسلوب کو اپنے جذبے اور احساس کی شدت سے گوندھتے ہیں۔ ان کا اندازِ بیان، قدرت کلام اور انتخاب الفاظ و تراکیب انھیں گیت کی دنیا میں انفرادیت عطا کرتے ہیں۔ انھوں نے موضوعات کو نئی نسل کے قریب تر رکھ کر برتا ہے۔ ان کے گیت خواہ فلمی ہوں یا کتابی عوام کی خواہشات اور احساسات کے ترجمان ہیں۔ علاوہ ازیں ساحرؔ نے وطن کی محبت کے گیت بھی لکھے ہیں۔

جوشؔ ملیح آبادی اردو کی جدید شاعری میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ انھیں امامِ شعرا مانا جاتا ہے۔ گیت نگاری کے ترنم میں جوشؔ نے جذبے اور تخیل کی آمیزش سے ایک نیا آہنگ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، لطیف اور نازک احساسات کو گیت کے رنگ میں سمویا ہے۔ ان کے گیتوں میں اظہارِ جذبات زیادہ تر عورت کی جانب سے ہوتا ہے۔ ان کے گیت کا نسوانی رنگ مشرقی رنگِ نسواں کا عکاس ہے۔ عشق کا جذبہ فطری ہے، مگر مشرقی عورت کی روایتی حسِ حیا اس جذبے کے برملا اظہار کے آڑے آتی رہتی ہے۔ جذبہِ محبت سے سرشار ہوتے ہوئے بھی سماج اور روایت کا خوف مسلسل اس کے باطن میں موجود رہتا ہے۔

حفیظؔ جالندھری اردو گیت نگاری کا اہم اور نمایاں ترین نام ہے۔ حفیظؔ نے اردو گیت کے ارتقا میں کلیدی کردار ادا کیا۔ انھوں نے اردو گیت کو عروض اور معروض دونوں سطوح پر رفعت سے ہم کنار کیا۔ انھیں

جدید اردو گیت کا کام یاب بانی بالاتفاق تسلیم کیا جاتا ہے۔ گیت کے آہنگ میں بحور و اوزان کے نئے اور وسیع تجربوں اور موضوعی تنوع سے حفیظؔ نے گیت کو جدت، ندرت اور رفعت عطا کی۔ انھوں نے گیت کے روایتی ردھم کو بحر اور وزن کے تنوع میں رکھ کر وسعت دی اور اسے ہر لحاظ سے گائیکی کے قابل بنایا۔ "ابھی تو میں جوان ہوں"، "جلوہ سحر"، "برسات"، "پریم کے گیت" اور "شہسوارِ کربلا" جیسے دل آویز اور متنوع موضوعات کو حسنِ بیان اور جدتِ ادا سے گیت کے پیرہن میں سمویا۔ مختلف موضوعات کے متنوع تقاضوں کو کمال مہارت سے برتا اور گیت کے ارتقائی سفر میں اپنا حصہ بھرپور اور بے مثل انداز سے ڈالا۔ ڈاکٹر سید عبد اللہ نے ان کی انفرادیت کے متعلق ہی کہا تھا کہ وہ واحد گیت نگار شاعر نہ سہی مگر منفرد ضرور ہیں۔

قیوم نظر نے بھی گیت کی روایت کے استحکام میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان کا مجموعہ گیت "پون جھکولے" ہے، جن میں ان کے احوالِ زندگی کے عکاس گیت اپنے بہترین آہنگ میں موجود ہیں۔ انھوں نے زندگی کی تلخیوں اور تجربوں کے ساتھ مناظر فطرت کو بھی گیت کے آہنگ میں خوب صورتی سے سمویا ہے۔ انھوں نے ٹیپ مصرع کو مختلف طریقوں سے برتا ہے۔ غنائی آہنگ کے مطابق ٹیپ مصرع کبھی مکمل دہرایا گیا ہے اور کبھی نصف۔ انھوں نے گیت کی بحروں میں موضوعی بیان کے تجربات کیے ہیں۔ ان کے گیت کا حسن تنوع، گیت کی بحر اور وزن میں پوشیدہ ہے۔

مجید امجد نے اگرچہ کم گیت لکھے مگر انھوں نے گیت کو فلسفیانہ آہنگ دیتے ہوئے اس کے ارتقا کو ایک نادر پہلو مہیا کیا ہے۔ قتیل شفائی گیت نگاری کا نمایاں نام ہیں۔ ان گنت فلمی اور ادبی گیت لکھ کر گیت کی دنیامیں معروف ہوئے۔ متنوع موضوعات اور اسلوب کے بے شمار تجربات کی بہ دولت قتیلؔ کے گیت کو قبولِ عام ملا۔

جمیل الدین عالی اردو گیت کی روایت کا ایک اور اہم اور نمایاں نام ہیں۔ انھوں نے جدتِ آہنگ و بیان کو اپنایا مگر روایت اور سماج سے رشتہ برقرار رکھا۔ انھوں نے جذبات کا برملا اور سادہ اظہار کیا۔ ان کے گیت کی غنائیت سادہ ہے، یہی وجہ ہے کہ براہِ راست ذہن کے تاروں کو چھیڑتی ہے۔ عالیؔ زبان و ادب میں ہمیشہ ندرت اور جدت کے قائل رہے ہیں، اسی لیے انھوں نے تقلیدی روش سے پرہیز کرتے ہوئے شاعری میں نئے تجربات کیے ہیں۔ اردو ہندی الفاظ و تراکیب اور تشبیہات و علامات کو ہم آمیز کر کے ایک نئی زبان اور نیا انداز سامنے لاتے ہیں۔ انھوں نے اکثر اصوات کی تکرار سے ٹیپ اور غنائیت پیدا کی ہے۔

حبیب جالب اور منیر نیازی اہم اردو گیت نگار ہیں۔ حبیب جالب کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے

جس صنف میں بھی طبع آزمائی کی اس میں انقلابی روح پھونک دی۔ وہ اقتضائے وقت کے مطابق شعر کہتے۔ ان کا کلام اس قدر پر سوز اور مؤثر ہوتا کہ "از دل خیزد بر دل ریزد" کا مصداق اتم ہوتا۔ وہ محکوم طبقہ کی آواز بنے۔ یہ انقلابی اور باغیانہ رویہ ان کے گیتوں میں بھی موجود ہے۔ جس کی بیّن مثال درج ذیل گیت ہے:

چند لوگوں کے ہاتھوں میں ہے زندگی
چھین لیتے ہیں جب چاہتے ہیں خوشی
اونچے اونچے گھروں میں جو ہے روشنی
جل رہے ہیں ہمارے لہو کے دیے

(حبیب جالب، کلیاتِ جالب، ص ۴۵۴)

جالب نے فلمی گیت بھی لکھے۔ معروف فلم "کون کسی کا" میں اس طرح کے گیت کہے جو زندگی کے دکھوں کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ انھوں نے ان گیتوں کے ذریعے بھی باطل کو آڑے ہاتھوں لیا، ظالموں اور جابروں کو للکارا، مظلوم طبقے کو حوصلہ دیا۔ ان کے گیتوں کو بھی نفیرِ انقلاب کہا جا سکتا ہے۔

منیر نیازی نے اردو شعر و ادب میں اپنی انفرادیت کے باعث وہ مقام حاصل کیا جو بہت کم شعرا کو حاصل ہوتا ہے۔ انھوں نے گیت بھی غیر معمولی کہے۔ ان کے مجموعۂ کلام "تیز ہوا اور تنہا پھول" میں چند گیت ملتے ہیں۔ علاوہ ازیں ان کا معروف مجموعہ کلام "جنگل میں دھنک" بھی خوب صورت گیتوں سے مرصع ہے۔ منیر کی شاعری کا بنیادی عنصر تحیر ہے، یہی عنصر ان کے گیتوں میں بھی جا بہ جا نظر آتا ہے۔ ان کے گیتوں کا بنیادی وصف اختصار، لطافت، نرمی اور ملائمت ہے۔

اس کے علاوہ بھی کئی شعرا نے گیت نگاری پر توجہ دی اور بیسویں صدی میں صنفِ گیت کے ارتقا میں اہم کردار ادا کیا۔ ان میں قابلِ ذکر نام اندر جیت، مقبول حسین احمد پوری، سیماب اکبر آبادی، صوفی تبسم، احسان دانش وغیرہ کے ہیں۔

ج۔ مقبولیت اور عدم مقبولیت۔ تصور اور وجوہات:

لفظ مقبولیت قبول سے ماخوذ ہے اور قبول کا معنی 'تسلیم کرنا یا ماننا' ہے۔ مقبولیت عربی زبان کا لفظ ہے۔ یہ 'مقبول' کا اسمِ کیفیت ہے، جس کے لغوی معنی "قبول کیا گیا، مانا گیا، پسندیدہ، برگزیدہ، پیارا اور محبوب" (۴۰) کے ہیں۔

اصطلاحِ ادب میں اس سے مراد وہ ادب ہے جسے عوام میں مقبولیت ملے، لوگوں کی پسندیدگی کا مظہر

ہو اور اس کا حلقہ تاثر وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا جائے۔ عوام اسی شے کو پسند کرتی ہے جو اس کے مزاج کے مطابق ہو، اس کے جذبات کی نمایندہ ہو اور اقتضائے حال کے مطابق ہو۔ ضروری نہیں کہ مقبول ہونے والے ادب میں کوئی انوکھی یا نادر خاصیت موجود ہو یا وہ سادگی کی ردا میں لپٹا ہو۔ تاریخ گواہ ہے کہ وہی ادب عوام میں پذیرائی پاتا ہے جو زندگی کا حقیقی ترجمان اور انسانی آرزوؤں کی سچی تصویر ہو۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ ادب کی مقبولیت موضوع، ہیت اور معروض سے وابستہ ہے۔ متذکرہ تینوں پہلو ادب کی مقبولیت کے لوازم ہیں، کسی ایک پہلو پر توجہ کا زیادہ ارتکاز اور بقیہ دونوں سے صرفِ نظر کرنا ادب پارے کو بہ لحاظ فن کم زور بناتا ہے۔ مقبولیتِ فن کے لیے لازم ہے کہ تینوں پہلو یعنی ہیت، موضوع اور معروض کی وحدت سے تاثر پیدا ہو۔ سماجی سطح پر تہذیب و تمدن کی دو اشکال ملتی ہیں۔ ایک وہ تہذیب جو خصوصیت کی آغوش میں پلتی ہے اور دوسری وہ تہذیب جو عمومیت کی مہد میں پروان چڑھتی ہے۔ خصوصی تہذیب میں پنپنے والا ادب اور عمومی تہذیب میں تخلیق کردہ ادب دونوں باہم مختلف ہیں۔ ایک عمومی تہذیب کا تخلیق کردہ ادب ہے، جو لوک ادب، علاقائی ادب یا عوامی ادب کہلاتا ہے۔ یہ سینہ بہ سینہ منتقل ہوتا رہتا ہے۔ جب کہ دوسرا یعنی خصوصی ادب اشاعت کے عمل سے گزر کر منظرِ عام پر آتا ہے۔ ہمارا موضوع لوک ادب نہیں بلکہ وہ ادب ہے جو اشاعت کر مرحلوں سے گزر کر ہم تک پہنچا ہے۔

گیت وہ صنف سخن ہے جو ابتدا سے اب تک عوام میں مقبول رہی ہے کیوں کہ اس میں شاعرانہ ردھم کے علاوہ بھی باقاعدہ موسیقی کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ گیت کو جامع المحاسن کہا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ لفاظی، تصنع اور بناوٹ سے پاک، جذبات کے برملا اظہار کا ذریعہ اور سلاست و ملائمت سے مملو ہوتا ہے۔ موسیقی کا رچاؤ اس کے حسن کو دوچند کر دیتا ہے، اسی وجہ سے عوام و خواص میں اسے خاصا پسند کیا جاتا ہے۔

مقبولیت اور عدم مقبولیت آفاقی یا دائمی نہیں ہے۔ ایک شاعر اپنے زمانے میں شاعری کے کسی خاص وصف یا پہلو کی وجہ سے عوام میں مقبولیت حاصل کرتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ اپنے دور میں قبولِ عام حاصل کرنے والا شاعر بعد میں آنے والے ادوار میں بھی اسی قدر مقبول ہو۔ مقبولیت کا تعلق آفاقیت سے نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک شاعر اپنے زمانے میں کوئی پذیرائی حاصل نہ کر سکے مگر بعد کے زمانوں میں اس کی تخلیقات مقبولیت کا درجہ پالیں۔ شاعر کی مقبولیت اور عدم مقبولیت کی بہت سی وجوہ ممکن ہیں۔ شعرا ہر زمانے میں موجود ہوتے ہیں لیکن مقبولیت چند ایک کے حصے میں آتی ہے۔ یہ لازم نہیں ہے کہ شعرا اپنی تمام تر تخلیقات اور اصنافِ سخن کی بہ دولت معروف ہوں، بلکہ اکثر کسی ایک صنفِ سخن کی بہ دولت یا پھر کسی خاص

وصف کی وجہ سے مقبولیت حاصل کرتے ہیں۔ شعرا بہ یک وقت مختلف اصنافِ سخن کو اپناتا ہے مگر مقبول محض ایک یا چند کی بہ دولت ہو تا ہے۔

بیسویں صدی کے ادبی منظر نامے پر بھی بے شمار شعرا دکھائی دیتے ہیں۔ متذکرہ صدی میں اردو اصنافِ سخن نے ارتقائی منازل طے کیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس صدی میں اردو ادب کی کم و بیش ہر صنفِ سخن کو قبولِ عام ملا۔ لیکن جو مقبولیت گیت کے حصے میں آئی وہ اپنی جگہ مسلم ہے۔ اردو ناقدین و محققین کی رائے میں بیسویں صدی گیت کے فروغ کے لیے موزوں ترین قرار پائی۔

اختر شیرانی کی شہرت ایک شاعر رومان کے طور پر ہوئی۔ ان کے کلام میں جابجا حسن و عشق کے مضامین ملتے ہیں۔ ان کا ہر مصرع جذبات کی رو میں ڈھل کر آتا ہے۔ ان کے گیتوں میں بھی یہی رنگ نمایاں ہے۔ نہ چاہتے ہوئے بھی وہ گیت میں اپنی رومانی حس کو دبا نہیں سکتے۔ ایک الگ دنیا بسانے کی کوشش کرتے ہیں جس میں وفا، پیار، مؤدت و مروت کے سوا کچھ نہ ہو۔ وہ گیتوں میں مترنم بحور، موسیقیت سے لبریز الفاظ کے ذریعے ایک خاص کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ انھوں نے اُردو گیت کو پنجابی ماہیے کا رنگ دینے کی کوشش کی ہے، جس میں وہ کافی حد تک کامیاب ہوئے، اس سے اُردو گیت جدت انگیز ہوا۔ مزید بر آں ان کے گیتوں میں تکرار لفظی سے ایسا صوتی تاثر اور حسن پیدا ہو تا ہے جس نے انھیں مقبولیت کے بام عروج تک پہنچایا ہے۔ یہ وہ خصائص ہیں جن کی بہ دولت گیت مدتِ قلیل میں عوامی مقبولیت حاصل کر لیتے ہیں۔

میرا جی اردو ادب کے ایک منفرد باغی شاعر ہیں۔ ان کی شاعری فکری، موضوعی اور تکنیکی کام یاب تجربات کا مجموعہ ہے۔ عمومی تاثر یہ ہے کہ انھوں نے دیگر کلام کی طرح گیت میں بھی ابہام کے پیرائے میں جنسیت کی بے عنوانیوں کو نظم کر کے طشت از بام کیا ہے۔ لیکن ان کی شاعری کا بہ نظر عمیق مطالعہ ناقدین کے اس تاثر کی تردید کرتا ہے۔ انھیں محض جنس اور ابہام تک محدود نہیں کیا جا سکتا ہے۔ وہ خود اس پہلو کے متعلق کہتے ہیں کہ

> "محض جنسی پہلو ہی میری توجہ کا واحد مرکز نہیں ہے۔ جنسی فعل کو میں قدرت کی بڑی نعمت سمجھتا ہوں۔ یہ ہماری زندگی کو ترقی کی راہ پر لگاتا ہے اور سکون بخشتا ہے۔ مجھے ہمیشہ یہ بات ناگوار ہوتی ہے کہ ہماری مشرقی تہذیب و تمدن نے آخر جنس کے گرد اس قدر آلودگی کیوں پھیلا رکھی ہے۔"(۴۱)

ان کے ادبی ترکے میں گیتوں کے دو مجموعے "میرا جی کے گیت" اور "گیت ہی گیت" ملتے ہیں۔ چوں

کہ مشرقی سماج میں جنسیت کے موضوع پر بلا جھجھک اور برملا بات کرنا معیوب سمجھا جاتا ہے، اس لیے ان کے گیتوں کے جنسی موضوعات کے عمومی تاثر کی وجہ سے انھیں عوامی حلقوں نے قبول نہ کیا۔ ادبی حلقوں میں ان کے ہاں جنسیت کا مثبت تاثر بھی ظاہر ہوتا رہا نیز گیت کے دیگر پہلو جیسے ترنم، موسیقیت کے نئے تجربات، رومانیت، ہجر و فراق، معاملہ بندی، مناظرِ فطرت کی عکس بندی اور سماجی احوال کے اظہار جیسے پہلو بھی سامنے آتے رہے اس لیے میدانِ ادب میں انھیں شہرت ملی۔ میر آجی کی زندگی کے شب و روز کے بہترین عکاس ان کے گیت ہیں، جو درد، غم اور کسک سے بھرے پڑے ہیں۔ گیت کا عمومی سرنامہ عشق اور حسن ہے لیکن میر آجی نے اول بار اسے فلسفہ کے موضوعات سے آشنا کیا۔ انھوں نے کائنات کے فلسفے کے ساتھ زندگی اور عشق کے فلسفیانہ موضوعات کو بھی بحث کیا ہے۔ لیکن فلسفے کے بیان میں انھوں نے کہیں بھی فلسفیانہ زبان استعمال نہیں کی۔ سادگی اور سلاست کے پیرائے میں اپنا مافی الضمیر بیان کرتے ہیں۔ یہی وہ خصائص ہیں جن کی بہ دولت میر آجی کے گیت ادبی حلقوں میں مقبول ہوئے اور توجہ کا مرکز بنے رہے۔

مجید امجد کی شاعری کا پس منظر ارض سے پیوستہ ہے۔ زمین اور دھرتی کی محبت ان کی سرشت میں شامل ہے۔ ان کا گیت بھی انھی ارضی صفات سے متصف ہے۔ مجید امجد کی گیت نگاری منفرد اور ممتاز ہے۔ حزن و اندوہ، اداسی و بے کلی اور بے بسی میں ان کی تمام عمر گزری۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے گیتوں میں دل گرفتگی کی فضا فطری شائستگی کی صورت میں ملتی ہے۔ موضوعی لحاظ سے دیکھا جائے تو انھوں نے نہ صرف ذاتی کرب کو منظم کیا بلکہ کلی انسانی زندگی کو موضوعِ سخن بنایا۔ انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی بہ دولت ان کے گیتوں میں ایک خاص فلسفیانہ رنگ ملتا ہے جو دیگر گیت نگاروں کے ہاں نظر نہیں آتا۔ مجید امجد نے بہت کم گیت لکھے، مگر ان کی قلیل متاعِ گیت میں فلسفیانہ جدت اور ندرت گیت کو ایک بالکل منفرد آہنگ عطا کرتی ہے تاہم فلسفیانہ مضامین سے گیت کا نازک آہنگ ثقیل اور پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ تعداد کی کمی اور فلسفیانہ آہنگ کی بہ دولت ہی مجید بہ طور گیت نگار ابھر نہیں سکے۔ بہ طور مجموع، اگرچہ انھیں ان کی زندگی میں ان کے اقتضائے مقام کے مطابق وہ شہرت و مقبولیت نہ مل سکی جس کے وہ حق دار تھے۔ لیکن جیسے جیسے محققین و مدققین ان کی شاعری کا عمیق مطالعہ کرتے گئے، ویسے ویسے وہ اپنے معاصرین سے مقبول اور ممتاز تر ہوتے گئے۔ مگر ان کے گیت فلسفیانہ آہنگ کے سبب وہ مقبولیت نہ پا سکے جن کے وہ مستحق تھے۔ انھوں نے گیت کے دیگر لوازم موسیقیت، ترنم، تکرارِ لفظی کو تو ملحوظ رکھا لیکن گیت کے بنیادی وصف سلاست کے بجائے ثقالت کی راہ اختیار کی، یہی راہ بہ طور گیت نگار ان کی عوامی حلقوں میں عدم مقبولیت کی وجہ بنی۔

"دنیا کی ہر شے ہے پیارے فانی، فانی، فانی
حسن بھی فانی، عشق بھی فانی، فانی مست جوانی
فانی جگ کی سب جگمگ ہے جانی، آنی، فانی
الفت دل کا جذبہ، جذبہ سپنا، سپنا سایہ
سایہ دھوکا، دھوکا دنیا، دنیا رام کہانی
فانی جگ کی سب جگمگ ہے جانی، آنی، فانی"

(مجید امجد، روز رفتہ، ص ۴۲)

قتیل شفائی ایسے شاعر ہیں جنھوں نے جس صنف کو بھی اپنایا اس میں اپنی الگ پہچان بنائی مگر جو شہرت انھیں گیت کی بہ دولت نصیب ہوئی وہ کسی اور صنف کے طفیل ان کے حصے میں نہیں آئی۔ یہ وہ واحد شاعر ہیں جنھیں مقبول اور بہترین گیت نگار ہونے کی وجہ سے نگار ایوارڈ سے نوازا گیا۔ عوامی حلقوں میں قتیلؔ اس لیے بھی بہت جلد مقبول ہو گئے کیوں کہ انھوں نے انتہائی عام فہم اور شیریں زباں استعمال کی۔ عوامی جذبات کے اظہار کے لیے وہ احسن طریقہ اختیار کیا کہ ان کے گیتوں کا ہر بول سنتے ہی دل گزیں ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر اظہار احمد گلزار قتیل شفائی کی بہ طور گیت نگار مقبولیت کے حوالے سے اپنے تحقیقی مضمون "اکیسویں صدی کا ممتاز نغمہ نگار- قتیل شفائی" میں رقم طراز ہیں:

"انہوں نے ۵۳ سالہ فلمی کیریئر میں بے شمار فلمی نغمات تحریر کیے جو سبھی مقبول ہوئے مگر ان میں
جگر چھلنی ہے دل گھبرا رہا ہے، محبت کا جنازہ جا رہا ہے
اِک ہلکی ہلکی آہٹ ہے
نکل کر تیری محفل سے دیوانے کہاں جائیں
پریشاں رات ساری
ہائے میری مجبور جوانی
صدا ہوں اپنے پیار کی
پہلے تو اپنے دل کی رضا مان جایئے
تیرے در پر صنم ہم چلے آئے

یہ نغمے آج بھی اپنی مقبولیت بر قرار رکھے ہوئے ہیں۔ قتیل شفائی کی اعلیٰ شاعری سے
مزین یہ گانے پاکستانی فلم موسیقی کے سنہرے دور کی چند مثالیں ہیں۔"(۴۲)

قتیل شفائی نے اردو گیت کو ایسے موضوعات، ترنم، ردھم اور طرزِ اظہار سے مزین کیا کہ گیت ارتقا کے بامِ عروج تک پہنچ گیا۔ بیسویں صدی میں اردو گیت کے فنی و فکری کینوس میں ہونے والے ارتقائی تغیرات کی گہری چھاپ قتیل شفائی کے گیتوں میں موجود ہے، نیز انھوں نے اپنی ذاتی سعی و ریاضت اور دل چسپی سے اردو گیت کے موضوع کو مزید وسعتیں دیں، نیز طرزِ اظہار کے نئے تجربات سے روشناس کرایا۔

د۔ منتخب گیت نگاروں کا اجمالی جائزہ:

ا۔ اختر شیرانی:(۱۹۰۵ء-۱۹۴۸ء)

اختر شیرانی ۴ مئی ۱۹۰۵ء کو ٹونک میں اردو ادب کے معروف محقق اور ادیب حافظ محمود شیرانی کے ہاں پیدا ہوئے۔ ان کا اصل نام محمد داؤد خان تھا۔ ادب سے دل بستگی اور وابستگی انہیں ورثے میں ملی تھی۔ اس لیے کم عمری میں ہی انھیں شعر و ادب میں نمایاں مقام حاصل ہوا۔ اردو ادب کے معروف رسائل "سہیلی، ہمایوں، خیالستان اور انقلاب" کی ادارت کے ساتھ مقبول ترین رسالہ "رومان" بھی ان کی زیر ادارت پروان چڑھا۔ انھیں اردو ادب کا اولین رومانی شاعر تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ بہ طور رومانی نظم نگار معروف ہوئے۔ دیگر شعری اصناف غزل، رباعی اور ماہیا میں بھی خاصی شہرت حاصل کی۔ صنفِ غزل میں کمال مہارت ان کی کتاب "طیور آوارہ" میں دیکھی جاسکتی ہے۔ علاوہ ازیں "شہرود" میں بھی معیاری غزلیات ملتی ہیں نیز "شہناز" میں بھی بہترین غزل کے نمونے ملتے ہیں۔ ان اصناف کے علاوہ ان کی مقبولیت کی ایک اہم وجہ ان کے گیت ہیں۔ جو رومانیت سے معمور ہیں۔ منظوم تحاریر ان کی خاص پہچان ہیں، اس کے علاوہ انھوں نے بہترین منثور تحاریر بھی لکھیں۔ "جامع الحکایات" ان کی منثورات کی عمدہ مثال ہے حتیٰ کہ نظم و نثر میں یکساں طور پر مقبول رہے۔ پروفیسر غازی علم الدین ایک مضمون میں رقم طراز ہیں:

"حافظ صاحب کے صاحب زادے اختر شیرانی، اردو رومانی شاعری میں اپنی مثال آپ،
نہ صرف رومانی شاعری بلکہ صاحبِ طرز ادیب بھی۔ 'جامع الحکایات' ان کی نثر کی عمدہ
مثال ہے۔"(۴۳)

اختر کا تمام کلام رومان، زندگی کے حسین اور پُر کیف خواب، ماضی کی یاد اور اک ایسے جہان کا متلاشی ہے جس میں محبّت اور حسن کی چاشنی ہو۔ اردو شاعری کی روایت میں اختر وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے برملا اپنی

معشو قاؤں کا نام لے کر ان سے اظہارِ محبّت کیا ہے۔ ان کا عشق کبھی بھی عمر رسیدہ نہیں ہوا۔ ابتدا سے لے کر آخر تک وہی شدت، جوش، کیف اور وجد ان کے مصرعوں سے مترشح ہوتا ہے۔ دیگر شعرا کی طرح ان کے ہاں مایوسی اور ناکامی کا روایتی مضمون دکھائی نہیں دیتا ہے۔ وہ ایک الگ کائنات تخلیق کرتے ہیں، جو سر مستی، نشہ اور طغیانیِ عشق سے معمور ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اردو ادب کو اک نئی رومانی فکر سے متعارف کرایا۔ ماضی سے لگاؤ، فطرت پرستی، جمال پسندی، بہ اعتبار ہیت نت نئے تجربات کیے۔ یہ سب خصوصیات مغربی رومانیت سے منسلک ہیں۔ باوجود اس کے ان کا کلام مغربی شاعری کا چربہ معلوم نہیں ہوتا ہے۔ فارسی، عربی اور ہندوستانی زبانوں کا ادب اختر کے مطالعہ کا حصہ رہا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کا کلام جامع المحاسن کے درجہ تک پہنچا۔ یہاں تک کہ انھیں اردو رومانی شاعری کا سرخیل تسلیم کیا گیا۔ ان کے کلام کا اولین مجموعہ "پھولوں کے گیت" بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے اختتام پر منظر عام پر آیا۔ اسی دہائی میں دو سال کے وقفے سے ایک اور مجموعہ کلام "نغمۂ حرم" منصۂ شہود پر جلوہ گر ہوا۔ پانچویں دہائی کے ابتدائی سال میں "شعرستان" اور اسی دہائی کے پانچویں برس میں "صبحِ بہار" اور ٹھیک ایک برس بعد "اخترستان" زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا۔ قیامِ پاکستان کے سال ان کے دو مجموعے "لالہ طور" " اور "طیورِ آوارہ" بھی سامنے آئے۔ وہ محض تینتالیس سال تک اس عالمِ فنا میں رہے مگر اس مدتِ قلیل میں بھی دنیائے ادب میں ایسے کارہائے نمایاں سر انجام دے گئے جنھیں کرنے کے لیے ایک طویل مدت درکار ہوتی ہے۔

تخیل کی پختگی اور بلندی، جذبات کی چاشنی اور فراوانی مزید برآں انفرادی اور فطری اظہار، عشقیہ اسرار، محبت و مودت کا تواتر، تصنع اور بناوٹ سے مبرا، منظر نگاری، پرکشش تراکیب، غنائی آہنگ میں ڈھلے ہوئے میٹھے مدبھرے الفاظ، علمِ بیان اور علمِ بدیع کی سلاست اور بے ساختہ استعمال نے اختؔر کے گیتوں کو امر کر دیا۔ وسعتِ مطالعہ، محققانہ اور مدققانہ روش کی بہ دولت اپنے رشحاتِ قلم کو اقتضائے ادب اور حال کے مطابق ڈھالتے رہے۔ ادبی ورثے میں ایسے فن پارے چھوڑ کر گئے ہیں جو اب بھی تشنۂ تحقیق ہیں۔

۲۔ میراؔجی: (۱۹۱۲ء–۱۹۴۹ء)

۲۵ مئی ۱۹۱۲ء کو لاہور کی دھرتی پر پیدا ہونے والا محمد ثنااللہ، میرا جی کے نام سے مشہور ہوا۔ ان کے آبا کشمیر سے ہجرت کر کے ڈوگرہ راج میں گوجرانوالہ میں آباد ہوئے۔ ان کے والد ریلوے میں ملازم تھے۔ کارِ منصبی کی تکمیل کے لیے مختلف شہروں میں مقیم رہے، جس کی وجہ سے میرا جی باقاعدہ تعلیم حاصل نہیں کر سکے۔ یہاں تک کہ میٹرک میں فیل ہو گئے۔ شوقِ مطالعہ کی وجہ سے مختلف کتب اور علوم کا مطالعہ کر کے ذوقِ

تحقیق کو تسکین بخشتے رہے۔ میر اجی اپنی زندگی پر مختلف اثرات کے پیرائے میں خود لکھتے ہیں، جسے ڈاکٹر جمیل جالبی نے "میر اجی۔۔۔ایک مطالعہ" میں نقل کیا ہے:

"اس زمانے میں نہ صرف مغربی، انگریزی اور فرانسیسی ادب نے میری رہ نمائی کی بلکہ مغربی تفکر اور سائنس نے بھی اپنا اپنا اثر کیا لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مشرقی روایات اور صدیوں کے اثاثے سے بے گانگی رہی۔ ویشنو خیالات نے نہ صرف مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا بلکہ اس کی ادبی روایات بھی کچھ اس انداز سے بروئے کار آئیں کہ دل و دماغ ایک جیتا جاگتا برندابن کر رہ گیا۔ سرسری طور پر میں کہہ سکتا ہوں کہ مشرق سے مہارانی میرا بائی، چنڈی داس اور امراؤ نے مجھ پر اثر کیا اور مغرب سے والٹ وٹمن، ڈی-ایچ لارنس، سٹیفانے، میلارمے اور چارلس بادلئیر نے مفکرین میں سے چارلس ڈارون، سگمنٹ فرائیڈ، سر جیمز جنیلنیر، آئن سٹائن (جن کے نظریے کو میں نہیں سمجھ سکتا)، ہیولاک، ایلس اور رابندر ناتھ ٹیگور قابلِ ذکر ہیں۔"(۴۴)

یہی وہ دور تھا جب حلقہ ارباب ذوق کا قیام عمل میں آیا، اس کے چار سال بعد میر اجی نے اس میں شمولیت اختیار کی۔ اسی وجہ سے حلقہ علمی وادبی حوالے سے مستحکم ہو گیا کیوں کہ انھوں نے متحرک کارکن اور سرگرم منتظم کے طور پر حلقے کی ترویج میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ان کی تمام عمر مایوسی اور محرومی میں گزری۔ جس کا اظہار اور مداوا ان کے کلام میں جا بجا ملتا ہے۔ میر اجی نے اردو نظم کو جدید تقاضوں کے مطابق ڈھالا۔ خیرہ کر دینے والی روشنیوں سے نکال کر ہلکے روشن سائبان سے آشنا کروایا۔ ان کی شاعری کچھ دھندلی تصاویر اور مبہم خطوط کا مجموعہ ہے۔ مغربی ادب کے مطالعہ کی وجہ سے ان کے ہاں جدت آگئی، کام یاب ادبی تجربات کرتے رہے، جنھیں وقتاً فوقتاً ادبی دنیا اور حلقہ ارباب ذوق میں پیش کرتے رہے۔ ان کا شمار ایسے شعرا میں ہوتا ہے جن کی جڑیں اپنی دھرتی کی گہرائی میں پیوست ہیں جس کی وجہ سے ان کے کلام میں ہندوستانی تہذیب و تمدن کا رچاؤ نظر آتا ہے۔ ابتدا میں جب انھوں نے شاعری کی تو 'ساحری' تخلص اختیار کیا۔ کچھ عرصے بعد ایک بنگالی لڑکی کے عشق میں مبتلا ہو گئے۔ اس کا نام میرا سین تھا۔ اس کے بعد محمد ثنااللہ، جو پہلے کچھ حلقوں میں ساحری کے نام سے جانے جاتے تھے، بالآخر میر اجی کے نام سے امر ہو گئے۔ میر اجی کی شخصیت محققین اور ناقدین کے لیے ہمیشہ معما بنی رہی۔ کیوں کہ ان کی ذات پیچیدہ در پیچیدہ ہے۔ ان کا رویہ، چال ڈھال اور مشغولیت کی وجہ سے اس بات کی مقبولیت ہو گئی کہ انھوں نے ملامتیہ سلسلے کی بیعت کی ہوئی ہے۔ الجھے لمبے

بال، مونچھیں بڑھی ہوئیں، گلے میں ایک مالا، بوسیدہ شیروانی اور ہمیشہ تین پتلونیں زیب تن کرتے۔ جیبیں بوسیدہ اوراق سے اٹی رہتیں۔ بغلوں میں بیاضوں اور کاغذوں کے پلندے دابے سڑکوں پر گھومتے رہتے اور ماحول کی حالت سے کڑھتے صرف اور صرف اپنے لیے اشعار کہتے۔ وہ اردو نظم میں خارجی حقیقت نگاری کو اہمیت نہیں دیتے بلکہ انتہائی شستگی اور شائستگی سے انسانی باطن میں اتارنے کی سعی کرنے کے ساتھ ہمہ جہت سطحی معنویت بھی پیدا کرتے ہیں۔ محولہ بالا اوصاف نے میراجی کو شہرت دی لیکن اردو شاعری کی صنف گیت کی بہ دولت میراجی کو ایک منفرد مقبولیت حاصل ہوئی۔ انھوں نے اس صنف میں نئے تجربات کیے، اسے نئی راہ سے متعارف کروایا۔ ان کے گیتوں میں ہندی فضا کا رچاؤ خاص طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ انھوں نے موسیقیت اور غنائیت کا شعوری طور پر خیال رکھا۔ ان کی دیگر تخلیقات کی طرح گیت میں بھی جنس ان کا مرکزی موضوع ہے۔ گیت کی روایت میں انھوں نے خاص اضافہ یہ کیا کہ فلسفیانہ مباحث کو اس کا حصہ بنایا۔ فلسفۂ کائنات کے علاوہ فلسفۂ حیات کو سادگی اور سلاست کے پیرائے میں پیش کیا۔ علاوہ ازیں کہیں کہیں روحانی اور متصوفانہ انداز کے ساتھ جدت کا احساس ہوتا ہے۔ ۳نومبر ۱۹۴۹ء میں یہ منفرد تخلیق کار اپنی زندگی کی صرف چار دہائیاں گزارنے کے بعد راہیِ ملک عدم ہو گیا۔ علمی و ادبی تخلیقات میں "مشرق و مغرب کے نغمے"، "گیت ہی گیت"، میراجی کی نظمیں"، "میراجی کے گیت"، "پابند نظمیں" اور "تین رنگ" شامل ہیں۔

۳۔ مجید امجدؔ: (۱۹۱۴ء—۱۹۷۴ء)

عبدالمجید امجدؔ صوبہ پنجاب کے معروف شہر جھنگ میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم اپنے نانا نور محمد، جو اس زمانے کے علمی حلقوں میں نمایاں مقام رکھتے تھے، سے حاصل کی۔ ۱۹۳۰ء میں اسلامیہ ہائی سکول، جھنگ سے میٹرک کا امتحان فرسٹ ڈویژن میں پاس کیا۔ دو سال بعد گورنمنٹ کالج، جھنگ سے انٹرمیڈیٹ کیا۔ بعد ازیں اسلامیہ کالج ریلوے روڈ، لاہور سے بی-اے کیا اور پھر راشننگ کے محکمے میں ملازم ہو گئے۔ علمی، ادبی اور تحقیقی ذوق کو جلا بخشنے کے لیے معروف نیم سرکاری رسالے "عروج" سے وابستہ ہو گئے نیز اس کی ادارت بھی کرتے رہے۔ ان کی تمام عمر عسرت و مصیبت میں بسر ہوئی، جس کے باعث ان کے مزاج اور طبیعت میں ایک خاص عالمانہ ٹھہراؤ، شائستگی اور دھیما پن واضح نظر آتا ہے۔

ادبی حلقوں میں ان کو نہایت احترام سے سراہا جاتا تھا لیکن عوامی حلقوں میں وہ مقبول نہ ہو سکے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا مجید امجد سے ایک انٹرویو کے دوران اسی عدم مقبولیت کے حوالے سے سوال کرتے ہوئے لکھتے

ہیں کہ "میں آپ کی نظمیں جب پڑھتا ہوں تو مجھے معنویت کی مختلف تہوں کا احساس ہوتا ہے مگر میں نے محسوس کیا ہے کہ ان کی قدر و قیمت کے مطابق ان کی تعریف نہیں کی جاتی۔"(۴۵)

مجید امجدؔ کی حیات کا بیشتر دور ہنگاموں اور جھگڑوں میں چرخ تلے بسر ہوا۔ جس کی وجہ سے ان کا ادب دھرتی سے وابستہ ہو گیا۔ ان کا کلام زمین اور دیس کی الفت اور عقیدت سے معمور ہے۔ ان کی زیست میں ان کے ادبی مقام کے مطابق وہ شہرت نہ مل سکی جس کے وہ حق دار تھے۔ تاہم وفات کے بعد روز بہ روز ان کی مقبولیت میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔ بنیادی طور پر وہ ایک نظم گو شاعر تھے۔ الم، مصیبت، اندوہ اور حزن کی وجہ سے ان کے کلام میں بھی دل گرفتگی کا تاثر واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔ ذاتی اور شخصی کرب کے علاوہ بہ حیثیت مجموع انسانی زندگی کے تمام آلام اور مسائل کو اپنی شاعری میں سمویا۔ اس لیے ان کے کلام میں انفرادیت کے ساتھ اجتماعیت کا رنگ بھی شامل ہو گیا۔ یہی انفرادی و اجتماعی پہلوہائے حیات ان کے کلام میں فلسفیانہ آہنگ کا موجب بنے۔ بلراج کومل اپنے مضمون "مجید امجد-ایک مطالعہ "میں لکھتے ہیں:

"بنیادی طور پر مجید امجدؔ رائج الوقت اسالیبِ سخن اور اصنافِ سخن سے ماورا اور آزاد تھے۔ نظم اور غزل پر یکساں قدرت رکھنے کے باوجود ایک صنف کی دوسری صنف میں توسیع کرتے رہے۔ نہ ہی میں ان کے اسلوب کے ساتھ رمزیہ اور علامتی جیسے الفاظ منسلک کر کے ان کی انفرادیت کو کوئی مروج نام دینا چاہتا ہوں نہ ہی میں شعری آہنگ کا کوئی سنگلاخ نظریہ پیش کرنا چاہتا ہوں، کیوں کہ مجید امجد اپنی منزل پر پہنچتے پہنچتے وہ سب زنجیریں آہستہ آہستہ توڑ کر پھینک چکے تھے جنھیں انھوں نے دورانِ سفر رسمِ زمانہ اور دستور کے احترام میں اختیار کیا تھا۔"(۴۶)

مجید امجدؔ کا شمار نظم کے ممتاز ترین ان شعرا میں ہوتا ہے جنھوں نے اردو نظم کو ایک نیا اور مناسب پیراہن عطا کیا۔ ان کی اہمیت اور انفرادیت مسلّم ہے۔ ایک خاص تنوع ان کے کلام میں پایا جاتا ہے، جو جدید شعرا کے ہاں مفقود ہے۔ ان کی کلیات کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات اظہر من الشمس ہوتی ہے کہ ہر نظم پہلی نظم سے موضوعی اور ہیتی اعتبار سے منفرد تخلیق کی حامل ہے۔ آمد کے بجائے آورد کی زیادتی کے باوجود اتنی جذباتی گیرائی اور گہرائی ملتی ہے، جو ان کے معاصر کے ہاں نہیں ملتی۔ ان کا کلام انسانی حیات کی سچی تصویر کا عکاس ہے۔ عصری شعور، مشاہدے کی گہرائی، ترفع خیال، فلسفیانہ مضامین جن میں زمان و مکان کا تصور، فلسفہِ اجل اور فکری جہات کے مطابق تشبیہات اور استعارات کے بہترین استعمال کا مظہر ہے۔ بالخصوص زندگی اور

موت میں حائل توقف اور اجل کی بے ساختگی کے مختلف پہلو صداقت سے بیان کیے گئے ہیں۔ انسانی زیست کے عمومی مسائل ووسائل سے لے کر خصوصی عوامل و مسائل کو آفاقی رنگ میں پیش کیا ہے۔ اس کے باوجود وہ ایک نئے جہان کی تلاش میں ہیں، گویا وہ "عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ" ہیں۔ مجید امجدؔ نے ہر صنف میں طبع آزمائی کی اور کامیاب رہے۔ ان اصناف میں ایک صنف 'گیت' بھی ہے جس کو انھوں نے نہ صرف جدت کا پیرہن عطا کیا بلکہ فلسفیانہ آہنگ سے بھی روشناس کیا۔ الفاظ کی ملائمت اور مشاہدے کی پختگی ان کے گیتوں میں بھی جابجا نظر آتی ہے۔ اس کے علاوہ ان کے گیتوں کا ایک خاص وصف ان کا ذاتی تخلیق کردہ آہنگ ہے جو ان کے ہم عصروں میں، حتیٰ کہ فیضؔ، میرا جیؔ اور راشدؔ کے ہاں بھی، دکھائی نہیں دیتا۔ یہ آہنگ دراصل ان کا اپنا فکری آہنگ ہے۔ یہ منفرد آہنگ بے ساختہ اظہار اور آمد نہیں بلکہ ان کی ریاضت کا تخلیق کردہ ہے۔ وہ اس آہنگ کو کائناتی آہنگ سے جوڑتے ہیں۔ اس مقصد میں کام یابی کے لیے کبھی صوت کا سہارا لیتے ہیں، کبھی توقف کا، کبھی کنایہ و اشارہ کا یہاں تک کہ انسان کو کائنات کے مطابق چلانے کے لیے طویل اور مختصر مصرعوں اور موسیقت کی باریکیوں کے ذریعے تنفس کی طوالت اور ریاضت کا بھی امتحان لیتے ہیں۔ مجید امجدؔ نے جو ادبی سرمایہ چھوڑا ہے اس میں "شب رفتہ" شامل ہے، جو ان کی زندگی میں ۱۹۵۸ء میں منظرِ عام پر آیا۔ جو کلام "شب رفتہ" میں مجید امجدؔ نے شامل نہیں کیا تھا، اسے بھی ان کی وفات کے بعد اولاً "روزِ رفتہ" بعد ازیں "شب رفتہ کے بعد" کے عنوان سے شائع کر دیا گیا۔ "روزِ رفتہ" کی اشاعت کے بعد ایک اور مجموعہ "امروز" کے نام سے سامنے آیا جس کی ترتیب مجید امجدؔ کی منشا کے مطابق رکھی گئی ہے۔ اس میں ان کی ۱۹۵۸ء سے ۱۹۶۸ء تک کی نظمیں شامل ہیں۔ اس کے بعد ایک اور کتاب قارئین کے ہاتھوں میں آئی، جو "فردا" سے موسوم کی گئی۔ اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں شامل کلامِ امجدؔ معروف بحر 'فعلن فعلن' کے تحت لکھا گیا ہے۔

۴۔ قتیلؔ شفائی: (۱۹۱۹ء—۲۰۰۱ء)

کسی کو کیا خبر تھی کہ ۲۴ دسمبر ۱۹۱۹ء کو ہری پور ہزارہ میں پیدا ہونے والا اورنگ زیب خان اک روز ادبی افق پر قتیل شفائی کی صورت سراجِ وہاج بن کے چمکے گا۔ ان کے ادبی نام کا پس منظر یہ ہے کہ انھوں نے 'قتیل' تخلص اختیار کیا اور اپنے استاد حکیم محمد یحیٰ شفا کانپوری کی عقیدت اور احترام میں 'شفا' کے ساتھ یائے نسبتی کا اضافہ کر کے قتیل شفائی مکمل قلمی نام اپنایا۔ قتیل شفائی ابھی زیرِ تعلیم تھے کہ ۱۹۳۵ء میں والد کی وفات کا اندوہ ناک سانحہ پیش آیا۔ اس حادثے کی وجہ سے انھیں اعلا تعلیم ادھوری چھوڑنا پڑی۔ ذمہ داریوں کی ادائیگی کے لیے کھیلوں کے سامان کی ایک دکان کے ذریعے تجارت شروع کی، تاہم اس میں انھیں خسارہ اٹھانا

پڑا۔ بالآخر راولپنڈی منتقل ہو گئے۔ یہاں انھوں نے ایک ٹرانسپورٹ کمپنی میں ملازمت اختیار کی۔ ۱۹۴۷ء میں جب انھوں نے پاکستانی سینما کا رُخ کیا تو ان کی زندگی میں ایک نیا در واہوا۔ نغمہ نگاری شروع کی۔ اپنی تمام تر تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ایسے فن پارے تخلیق کیے، جو اپنی مثال آپ ہیں۔ پاکستان کی اولین فلم "تیری یاد" کی نغمہ نگاری سے قتیلؔ مقبول ہوئے۔ اس کے بعد شاعری اور گیت کی یہ دولت مقبولیت اور قتیلؔ اک دوسرے کے لیے لازم ہو گئے۔ انھوں نے صرف پاکستانی فلم انڈسٹری کے لیے ہی گیت نہیں کہے بلکہ پڑوسی ملک بھارت کی فلم انڈسٹری نے بھی قتیل شفائی کے منفرد خوان سے خوشہ چینی کی۔ ایک اندازے کے مطابق انھوں نے دو سو ایک فلموں میں تقریباً ایک ہزار کے قریب گیت لکھے۔

قتیلؔ نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے کیا تھا۔ ان کے افسانوں میں نثر کا اچھوتا رنگ ملتا ہے۔ انھوں نے غزل کو گیت اور گیت کو غزل سے ہم آہنگ کیا۔ غزل میں فکری اعتبار سے کسی کی پیروی نہیں کی۔ اپنے لیے ایک الگ راہ متعین کی اور آنے والوں کے لیے نئی راہ ہموار کی۔ شاید ہی انسانی زندگی کا کوئی پہلو ایسا ہو جسے قتیل نے شعر کا پیرہن نہ عطا کیا ہو۔ قدرت نے انھیں شاعری میں وہ ملکہ عطا کیا کہ انھوں نے جس صنف کو بھی اپنایا اسے بامِ عروج تک پہنچایا۔ ان کے کئی اشعار اور مصرعے ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکے ہیں۔ ان کی زندگی میں اور اب بھی ان کا کلام زبان زد عام ہے۔ ان کی شاعری میں ہندی، فارسی، عربی اور بعض مقامات پر پنجابی کے خوب صورت الفاظ ملتے ہیں۔ قتیلؔ ان الفاظ کو اپنی نظموں میں اس طرح سموتے ہیں کہ کہیں بھی اجنبیت یا غیریت کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ علامات، استعارات اور تشبیہات کو استعمال کرتے ہوئے انتہائی حزم و احتیاط سے کام لیتے ہیں۔ ان کا مقصد ترسیل و ابلاغ ہے، کہیں پر بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ انھوں نے کوئی لفظ یا جملہ ثقیل استعمال کیا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کوئی دریا بہہ رہا ہے۔ مزید بر آں خیال کی قوت اور جذبہ کی وحدت نے ان کے کلام کو مزید تقویت بخشی۔ ان کے کسی مصرع میں تصنع اور بناوٹ نہیں ہے۔ وہ منافقت نہیں کرتے ہیں بلکہ اپنے جذبات و احساسات کو برملا و بر محل استعمال کرتے ہیں۔ حقیقی شاعری دراصل وہی ہوتی ہے جو ماحول کے پس منظر، پیش منظر اور تہ منظر کی عکاس ہو، معاشرتی اور عصری مسائل کو بعینہٖ پیش کرے، پیچیدہ رنگوں، محسوسات، جذبات اور کیفیات کی عکس بندی بہ خوبی کرتی ہو۔ یہی قتیلؔ شفائی کی شاعری کی شناخت ہے۔ قتیلؔ اپنے عہد کے وہ شاعر ہیں جنھوں نے شاعری کو شعوری طور پر عہدِ حاضر سے مربوط کیا۔ داخلی اور خارجی احساسات اور حالات کو ایک خاص انداز میں پیش کیا۔ گویا ادب کو نئی کائنات، توانائی اور وسعت کے ساتھ امکان دیا۔ عصری تقاضوں کی تفہیم کے بعد انھیں شاعری میں اس طرح

ڈھالنا کہ وہ ہر دل کی صدا بن جائے۔ یہ ان کی فکری اور فنی مہارت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ مغربی بے باکی اور مشرقی شرم و حیا کا حسین امتزاج ان کی شاعری میں نکھر کر سامنے آتا ہے۔ ان کی شاعری کی خصوصیات، ظاہری اور باطنی کمالات سے یہ بات اظہر من الشمس ہوتی ہے کہ وہ اپنے عہد کے بڑے اور ممتاز شاعر ہیں۔ محبت کے بے مثال اور لازوال جذبات کو اک نیا رُخ دیا، نئے آہنگ سے روشناس کرایا، جس کی وجہ سے انھیں 'شاعرِ محبت' کہا جا سکتا ہے۔ دیگر شعرا سے مختلف ہونا قتیلؔ کی انفرادیت کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ محض اس لیے ہے کہ انھوں نے شعر کو نیا اعتبار اور وقار دیا۔ عشق و محبت اور اس کا لمسیاتی تصور ہی دراصل ان کی پہچان ہے۔ جس کے تحت انھیں ہم عصروں سے بالکل ممیز قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کے ہاں یہ تصور متوازن، مستحسن اور فطری پیرائے میں ابھرتا ہے۔ قتیلؔ شفائی کی گیت نگاری پاکستانی فلم انڈسٹری کے ساتھ شروع ہوئی، شومئ قسمت پاکستانی فلم اندسٹری تو زوال کا شکار ہو گئی لیکن قتیلؔ کی گیت نگاری وقت کے ساتھ مستحکم اور مضبوط ہوتی گئی۔ قتیلؔ سے قبل گیت کی دنیا میں تنویر نقوی شہرت کے بامِ عروج پر تھے لیکن جوں جوں قتیلؔ گیت لکھتے گئے توں توں مقبول سے مقبول تر ہوتے گئے۔ بالآخر، اس فن کے زعیم تسلیم کیے گئے۔ ان سے قبل فلمی گیت نگاری محض ذریعۂ روزگار سمجھی جاتی تھی لیکن انھوں نے یہ ادبی مشن سمجھ کر اپنایا۔ اعلا اور معیاری گیت فلمی دنیا کو دیے۔ کسی فن کار کے فن کو صوبائی اور ملکی سطح پر بھی پذیرائی ملے تو اس کے لیے یہ بہت بڑا اعزاز ہوتا ہے جب کہ موصوف کے کلام کو بین الاقوامی سطح پر سراہا گیا۔ اب تک ان کی بیس کتب منظر عام پر آ چکی ہیں، جن کے نام یہ ہیں: "گجر"، "ہریالی"، "جلترنگ"، "جھومر"، "روزن"، "مطربہ"، "گفتگو"، "چھتنار"، "آموختہ"، "پیراہن"، "برگد"، "ابابیل"، "سمندر میں سیڑھی"، "گھنگھرو"، "صنم"، "پھوار"، "انتخاب"، "پرچم" اور "گھنگھرو ٹوٹ گئے"۔ مختلف زبانوں میں ان کے کلام کے تراجم کیے گئے۔ ان کے گیتوں کے مقبولیت کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے نہایت سادہ انداز میں عوامی جذبات کی ترجمانی کی۔ شاہد لطیف کی تحقیق کے مطابق انھوں نے تقریباً دو سو ایک ملکی اور بھارتی فلموں کے لیے ڈھائی ہزار گیت لکھے۔ ڈاکٹر قیصر جہاں قتیلؔ کے گیت کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "قتیلؔ کے گیتوں کا ہر ہر مصرع خارجی ترتیب اور داخلی آہنگ کے اعتبار سے موسیقیت سے لبریز ہے۔۔۔ قتیل کے گیتوں کی تعداد خاصی ہے۔ ان کے گیتوں کا امتیازی وصف نغمگی ہے۔ یہ نغمگی کانوں میں رس گھولتی ہے اور انھیں گیت کار کی حیثیت سے زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔"(۴۷)

قتیلؔ کے گیتوں کے کچھ منفرد خصائص ہیں جو ان کے علاوہ کسی اور گیت نگار کے ہاں نہیں ملتے۔ ان کے گیت محض عورت کے داخلی جذبات کے عکاس نہیں ہیں بلکہ وہ عورت کے جسم کی نفیر بھی ہیں۔ ایک اور وصفِ خاص باغیانہ اور انقلابی آواز کی سربلندی ہے۔ انھوں نے استحصال زدہ طبقے کے مسائل گیتوں میں طشت ازبام کیے ہیں۔ موسیقیت کا بہترین استعمال ان کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔ مخصوص آہنگ جا بہ جا ملحوظ رکھا گیا ہے۔ جس کی بہ دولت دل میں گھر کرنے والی تاثیر پیدا ہو گئی ہے۔

بیسویں صدی اردو شاعری کے لیے فکری، فنی و تکنیکی طور پر تغیرات کا باعث بنی۔ تغیر و تبدل کی اس روش کو استعدادِ عوام و خواص نے خوش اسلوبی سے قبول کیا۔ ان تغیرات کا بنیادی محرک برطانوی استعماریت اور ان کا ظلم و استبداد تھا۔ شعری موضوعات کا ماخذ سماج ہے، اس لیے بیسویں صدی کے شعری تناظرات میں برطانوی استعماریت کی وجہ سے تبدیلی رونما ہوئی۔ وقتاً فوقتاً ابھرنے والی ادبی تحاریک نے اردو شاعری کے تناظرات کو ارتقا بخشا۔ ان تحاریک میں تحریکِ علی گڑھ، رومانی تحریک، حلقہِ اربابِ ذوق اور تانیثی تحریک نمایاں ہیں۔ تحریکِ علی گڑھ کے ارکانِ خمسہ نے اردو شاعری کے منظر نامے کو مفید اور موثر تبدیلیوں سے مستحسن کیا۔ بعد ازیں رومانی تحریک نے اردو شاعری کو انسانی جذبات اور فطرت کی ترجمانی ایسے رومانی موضوعات سے مستحکم کیا۔ رومانیت کے رد عمل میں ترقی پسند تحریک نے زور پکڑا۔ رومانیت کا مدعا و مقصد محض نشاط کیشی اور تفریح طبعی تھا۔ سرمایہ دارانہ نظام کے عفریت نے اپنے پنجے جب سماج پر مضبوطی سے گاڑھ لیے تو محنت کش طبقے کے حقوق کا ایک سوچے سمجھے منصوبے کے تحت استحصال در استحصال کیا جانے لگا۔ کارل مارکس کے نظریات کی ایک مثبت آواز اس فضائے حبس زدہ میں گونجی۔ ترقی پسند تحریک نے ان نظریات کا ببانگ دُہل پرچار کیا۔ اردو شاعری کے تناظرات بھی اس تحریک سے متاثر ہوئے۔ باقاعدہ بغاوت و مزاحمت کے پہلو اردو شاعری کا حصہ بننے لگے۔ موخر الذکر دونوں تحاریک دو متضاد پہلوہائے حیات کی ترجمانی کر رہی تھیں، شاعری ہر پہلوِ سماج کی ترجمان ہوتی ہے، اس لیے ضرورت اس امر کی تھی کہ شاعری کے ذریعے سماج کے دونوں پہلوؤں کی عکاسی کی جائے۔ حلقہ اربابِ ذوق نے اسی تشنگی کو دور کیا اور یہ تصور پیش کیا کہ شاعری سماجی معاملات سے صرفِ نظر کر سکتی ہے نہ انسانی جذبات کو پس پشت ڈال سکتی ہے۔ لہٰذا اردو شاعری ان دونوں افکار کی ترجمان بن کر متنوع موضوعات اور فنی و تکنیکی تبدیلیوں سے آراستہ ہوئی۔

اردو شاعری کے تناظرات غزل و نظم کی مختلف ہیئتوں کی صورت بیسویں صدی میں انقلاب آفرین اور ارتقا پذیر رہے۔ انھی تناظرات کا ایک اہم حصہ، جس نے فنی و تکنیکی اور موضوعی سطح پر ترقی کی، اردو گیت

ہے۔ اردو گیت کا تعلق گائیکی سے ہے، اس میں غنائیت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اختصار، سادگی اور آسان بحر اردو گیت کے نمایاں خصائص ہیں، جب کہ نسوانی اظہارِ جذبات ابتدائی اردو گیت کا بنیادی وصف ہے، یہاں نسوانی جذبات عموماً معاملاتِ محبت سے تعلق رکھتے ہیں۔ امیر خسرو، خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، عبدالرحمان خلدی، کبیر، میر ابائی، برہان الدین جانم، قلی قطب شاہ، وجہی، غواصی، عبد اللہ قطب شاہ، ابراہیم عادل شاہ وغیرہ کے کلام میں اردو گیت کی ابتدائی صورت موجود ہے۔ گیت ہندی ادب سے اردو میں منتقل ہوا، لہٰذا ابتدائی اردو گیت پر ہندی لفظی و معنوی نظام، تہذیب و ثقافت، معاملات و جذبات، آہنگ و اصوات اور ادب کی گہری چھاپ تھی۔ تاہم بیسویں صدی کے متغیر حالات اور انقلاب کے تدریجی سلسلے نے دیگر تناظراتِ شاعری کی طرح اردو گیت کو بھی محدود فکری سطح سے بلند کر کے فنی و موضوعی ارتقا اور ارتفع سے ہم کنار کیا۔ بیسویں صدی میں رومانیت کے مختلف پہلو گیت کا حصہ بننے لگے۔ نسوانی جذباتِ محبت کے والہانہ اظہار کے ساتھ دیگر معاملاتِ عشق، دیگر رشتوں میں موجود احساسِ الفت اور مظاہرِ فطرت بھی اردو گیت میں پہنچنے لگے۔ سرمایہ دارانہ نظام کا دیمک جب سماج کو چاٹنے لگا تو مزاحمت و بغاوت کا علم بلند ہوا جس نے انقلابِ نظام کی طرح ڈالی۔ عالمی جنگوں کے انسانیت سوز اقدام عالمی سطح پر بغاوت کا سبب بننے لگے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف مزاحمت بھی گیت کا حصہ بنی۔ علاوہ ازیں وارفتگی اور آشفتہ سری کے ساتھ محبوب کے تلخ اور تکلیف دہ رویے کے خلاف مزاحمت نے اردو گیت میں جذبہِ عشق کو ایک لطیف آہنگ عطا کیا۔ تقسیمِ برصغیر کے نتیجے میں ہونے والی تاریخ ساز ہجرت، مہاجرین کا درد و الم اور مقتولین کی آہیں جذباتِ عشق سے مزین اردو گیت کے نازک پیرہن میں داخل ہونے لگیں۔ اردو گیت کی ارتقاپذیر موضوعی سطح کا ایک نمایاں پہلو حب الوطنی بھی تھا۔ علاوہ ازیں، تانیثیت کے اثرات سے اردو گیت میں نسوانیت کے ہر رنگ کو بیان کیا جانے لگا۔ ہر شعبہ و طبقہ کی عورت کے مقام و مسائل اور حفاظتِ حقوق کی صدا بلند ہونے لگی۔ شوبز جیسے مقبولِ عام پیشے میں بھی خواتین کے استحصال و مسائل اردو گیت کا سرنامہ بنے۔

مقبولیت میدانِ ادب کی معروف اصطلاح ہے۔ جس سے مراد کسی تخلیق کار یا تخلیق پارے کو ملنے والی وہ شہرت و ایجابت ہے جو اسے عوام و خواص میں قبولِ عام بخشتی ہے۔ جب بھی تخلیق کار ایسا تخلیق پارہ تخلیق کرتا ہے، جو عمومی رجحانات سے ہٹ کر ممیز خصائص کا حامل ہوتا ہے، فنی و فکری اعتبار سے ان تمام محاسن پر محیط ہوتا ہے جو بامِ عروج تک پہنچنے کے لیے کافی ہوتے ہیں، تو وہ آناً فاناً مقبولیت حاصل کر لیتا ہے۔ مقبولیت کسی فن پارے کو ملنے والا وہ قبولِ عام ہے جو اس فن پارے کو ایک زمانے میں یا دائمی شہرت عطا کرتا

ہے۔ اس کا انحصار تخلیق کار کی فنی و فکری دسترس، فن پارے پر کی جانے والی محنت و مہارت اور عوامی دل چسپی و رجحان کے تناظر میں فن پارے کی تخلیق پر ہے۔ ہر دور کے الگ حالات کی وجہ سے تقاضے اور رجحانات و میلانات مختلف ہوتے ہیں، لہٰذا ہر عہد کے عوامی میلانات اور خصوصی رجحانات بھی متفرق ہوتے ہیں۔ تخلیق کار جو اپنے عہد کے تقاضوں کو مد نظر رکھتا ہے اور تخلیق پارہ جو اپنے زمانے کے تقاضوں پر پورا اترتا ہے، لامحالہ اپنے عہد میں مقبولیت حاصل کرتا ہے۔ بعینہٖ بعض فن پارے کسی مخصوص ملک یا خطے کے تقاضوں کے مطابق ہوتے ہیں، لہٰذا وہ صرف اسی محدود خطے میں مقبول ہوتے ہیں۔ تاہم بعض تخلیق کار ایسے شان دار اور وسیع الجہت فن پارے تخلیق کرتے ہیں جو نہ صرف عصری تقاضوں کے مطابق ہوتے ہیں بلکہ ان کے موضوعات اور تکنیک ہر دور اور ہر جگہ کے لیے بر محل محسوس ہوتی ہے۔ ایسے فن پارے شہرتِ دوام حاصل کرتے ہیں اور ہر دور میں، ہر جگہ زندہ رہتے ہیں۔ بلاشبہ مقبولیتِ عامہ و خاصہ حاصل کرنے والے فن پارے فنی محاسن اور فکری لوازم سے مرصع ہوتے ہیں۔ سہل الفہم الفاظ و انداز، زواید سے پرہیز، بر محل پیرایہ بیان اور بر موقع و مناسب تخیل و فکر ایسے مقبول فن پارے کی چند نمایاں خصوصیات ہیں۔

اختر شیرانی بیسویں صدی کے نصف اول کے مقبول اردو شاعر اور گیت نگار تھے۔ ان کے عشقیہ اور رومانی گیتوں نے انھیں خاصی شہرت اور مقبولیت عطا کی۔ ان کے گیتوں کی نمایاں خوبیوں میں ترفعِ خیال، جذبات کی چاشنی کا کمال، معاملاتِ ہجر و وصال، محبوب کا جمال، تصنع سے پاک بے ساختگی اور گیت کے تمام فنی و فکری لوازمات شامل ہیں۔ میرا جی کا شمار اسی عہد کے نمایاں شعرا اور قابلِ ذکر گیت نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے مخصوص پیرایہ اظہار اور فلسفیانہ فکر نے انھیں علمی و ادبی حلقوں میں خاصی شہرت دی۔ علاوہ ازیں ان کے مرکزی موضوع "جنسیت" نے بھی انھیں خاصا معروف بنایا۔ مجید امجد بیسویں صدی کے دوسرے نصف کے مقبول شاعر تھے لیکن انھوں نے کچھ گیت بھی کہے۔ ان کے گیت اگرچہ منفرد، معیاری اور متنوع موضوعات کے حامل ہیں، تاہم انھیں زیادہ شہرت نہیں مل سکی۔ کیوں کہ فلسفیانہ موضوعات اور طرزِ بیان ان کے گیتوں کے مجموعی تاثر میں ثقالت کا باعث بنے۔ البتہ، وہ ایک نظم گو شاعر کے طور پر بے حد مقبول ہوئے۔ قتیل شفائی بھی مجید امجد کے ہم عصر معروف اردو شاعر اور گیت نگار تھے۔ انھیں بہ طور شاعر گیت، غزل حتیٰ کہ ہر صنفِ شاعری میں کمال حاصل ہوا۔ فلمی دُنیا میں انھیں جو مقبولیت گیت اور نغمے کے سبب حاصل ہوئی، وہ شاید ہی کسی اور گیت نگار کے حصے میں آئی ہو۔ ان کے گیتوں کی سب سے بڑی خصوصیت سلاست اور موسیقیت ہے۔ علاوہ ازیں وہ گیت نگاری کے لیے ایسے موضوعات کا چناؤ کرتے ہیں جو عوام و

خواص کے طبعی رجحانات کے ترجمان ہوتے ہیں۔ انھوں نے نسوانیت کے ہر رخ کو موضوعِ سخن بنایا۔ اس کے علاوہ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف علمِ بغاوت بلند کرتے ہوئے پُر تاثیر انداز میں گیت کے پیرہن میں ڈھالا۔

حوالہ جات

۱. الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، خزینہ علم و ادب، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۱۲۔
۲. سید عبداللہ، ڈاکٹر، اردو ادب کی ایک صدی، ہندوستان لیتھو پریس، دہلی، س ن، ص ۱۰۲۔
۳. وحید قریشی، ڈاکٹر، مطالعہ حالی، دارالادب، لاہور، طبع دوم، ۱۹۶۶ء، ص ۱۹۰۔
۴. سید عبداللہ، ڈاکٹر، اردو ادب کی ایک صدی، ہندوستان لیتھو پریس، دہلی، س ن، ص ۶۶-۶۷۔
۵. ضیاالرحمان صدیقی، جوش کی تیرہ نظمیں، سویرا آفسٹ پرنٹرس، اورنگ آباد، اپریل ۲۰۰۳ء، ص ۳۴۔
۶. وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے تناظر، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد، ۱۹۷۹ء، ص ۵۶۔
۷. احمد دہلوی، سید، فرہنگ آصفیہ، مطبع رفاہِ عام، لاہور، ۱۹۰۸ء، ص ۱۴۹۔
۸. نور الحسن نیر کاکوروی، نوراللغات (جلد چہارم)، لکھنو، ۱۹۱۷ء، ص ۳۵۵۔
۹. اظہر اللغات، اظہر پبلشرز، لاہور، س ن، ص ۶۱۹۔
۱۰. وارث سرہندی، علمی اردو لغت، علمی کتاب خانہ، لاہور، س ن، ص ۱۲۷۲۔

11. Popular Oxford Combined Dictionary, Chohan printing Press, Lahore, NM, Page 394.
12. https://www.dictionary.com/browse/lyric , 10April, 2021, 03:50pm.
13. https://www.google.com/amp/s/dictionary.cambridge.org/amp/english/lyric , 10April, 2021, 04:00pm.
14. https://www.merriam-webster.com/dictionary/lyric , 10April, 2021, 04:05pm.
15. https://www.lexico.com/definition/lyric , 10April, 2021, 04:10pm.
16. https://www.collinsdictionary.com/amp/english/lyric , 10April, 2021, 04:15pm
17. George Sampson, The Concise Cambridge History of English Literature, Page140.
18. F.T. Palgrave, The Golden Treasury, London, 1964, Page 01.

19. C.Day.Lewis, The Lyric Impulse, London, 1950, Page 03.

20. William Flinch, Ihrall & Addison, A Hand Book of Lit. Revised & Enlarged, C. Augh Aolman, New York, Page 12.

۲۱. شمیم احمد، اصنافِ سخن اور شعری ہیتیں، انڈیا بک امپوریل، بھوپال، ۱۹۸۱ء، ص ۱۰۲۔

۲۲. میرا جی، گیت ہی گیت، ساقی بک ڈپو، دہلی، س ن، ص ۱۳۔

۲۳. قیصر جہاں، ڈاکٹر، اردو گیت، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۷۷ء، ص ۱۶۔

۲۴. وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، سیمانت پرکاشن نئی دہلی، ۱۹۹۱ء، ص ۱۷۷۔

۲۵. قیصر جہاں، ڈاکٹر، اردو گیت، ص ۱۷۔

۲۶. ایضاً، ص ۷۹۔

۲۷. ایضاً، ص ۱۷۔

۲۸. گوپی چند نارنگ، امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن ذخیرہ اشپر نگر، ص ۴۰۔

۲۹. کبیر داس، کبیر بانی، مرتبہ: سردار جعفری، جیا پرکاشن، نئی دہلی، ۱۹۶۵ء، ص ۲۲۶۔

۳۰. قیصر جہاں، ڈاکٹر، اردو گیت، ص ۸۵۔

۳۱. نصیر الدین ہاشمی، دکن میں اردو، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدر آباد دکن، ۱۹۴۶ء، ص ۱۴۲-۱۴۳۔

۳۲. رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو، بزمِ خضر راہ، نئی دہلی، س س، ص ۹۸۔

۳۳. وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، سیمانت پرکاشن، نئی دہلی، ۱۹۹۱ء، ص ۱۹۰۔

۳۴. سید عبد اللہ، ڈاکٹر، نقدِ میر، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۳۱۹۔

۳۵. مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنو کا عوامی سٹیج، کتاب نگر، لکھنو، ۱۹۵۷ء، ص ۴۵۔

۳۶. سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ (آغاز سے ۲۰۱۰ تک)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۳۸۲۔

۳۷. سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۳۸۲۔

۳۸. نفیس اقبال، پاکستان میں اردو گیت نگاری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۷ء، ص ۱۰۱۔

۳۹. مسعود الرحمان خان، نیا عروض اور عظمت اللہ خان (دیباچہ)، مشمولہ: سریلے بول، س ن، ص ۱۴۔

۴۰. وارث سرہندی، علمی اردو لغت، علمی کتاب خانہ، لاہور، س ن، ص ۱۴۱۱۔

۴۱. میرا جی، میرا جی کی نظمیں، ساقی بک ڈپو، دہلی، طبع اول، س ن، ص ۱۵۔

42. https://www.jahan-e-urdu.com/great-film-song-writer-qateel-shifai/
, 10May 2021, 05:00pm.

۴۳۔ غازی علم الدین، پروفیسر، آہ!ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی (مضمون)، مشمولہ:ماہنامہ اخبار اردو، ادارہ فروغ قومی زبان، اسلام آباد، شمارہ نمبر ا، جلد ۳۹، جنوری ۲۰۱۲ء، ص ۳۲۔

۴۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، میراجی ایک مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۱ء، ص ۷۱۴۔

۴۵۔ خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر، مجید امجد سے ایک انٹرویو (انٹرویو)، مشمولہ: مجید امجد: شخصیت، فن اور منتخب کلام مرتب: محمد حیات خاں سیال، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، اشاعت اول، ۱۹۷۸ء، ص ۳۱۔

۴۶۔ بلراج کومل، مجید امجد-ایک مطالعہ (مضمون)، مشمولہ: اوراق جدید نظم نمبر، جلد بارہ، شمارہ ۷۸۷، دفتر اوراق، لاہور، جولائی، اگست ۱۹۷۷ء، ص ۲۷۲۔

۴۷۔ قیصر جہاں، ڈاکٹر، اردو گیت، ص ۱۷۵۔

باب دوم:

بیسویں صدی کے منتخب مقبول اور عدم مقبول گیت نگاروں کے گیتوں کا موضوعی جائزہ

الف۔ بیسویں صدی میں اردو گیت کے موضوعات

بیسویں صدی میں برصغیر کی سرزمین پر جو سماجی و سیاسی تغیرات ابھرے ان میں سب سے ممیز نو آبادیاتی نظام تھا۔ جس کی ذیل میں باغیانہ روش نمایاں طور پر سامنے آئی۔ ان رویوں اور مسلسل تغیر پذیر حالات سے شعرا کے قلوب و اذہان پر بھی گہرے اثرات مرتب ہوئے، جس کی وجہ سے اس نظام اور اس کے خلاف بغاوت ان کی زبان اور قلم سے ابھرنے لگی۔ یہی وہ دور تھا، جب اردو گیت باقاعدہ ایک نمایاں صنفِ سخن کے طور پر سامنے آیا۔ موضوعی اعتبار سے اس کے دامن میں وسعت پیدا ہوئی۔ نسوانیت اردو گیت کا بنیادی موضوع ہے۔ گیت کی ابتدا اسی موضوع کے تحت ہوئی، ابتداً عورت کی جانب سے اظہارِ محبت ہی اردو گیت کا وصف سمجھا جاتا تھا، بعد ازاں اس میں تنوع آیا۔ اردو گیت کا فطری حسن جذباتیت اور بے ساختگی ہے، جو گیت کے لطف کو دوآتشہ کر دیتی ہے۔ خواہشات اور خواب کے شرمندۂ تعبیر نہ ہونے کی صورت میں جو درد اور کسک جنم لیتی ہے وہ گیت کا نمایاں وصف ہے۔ جذبۂ عشق گیت کی اساس ہے۔ اس جذبے کے تحت پیدا ہونے والی کیفیتِ انبساط گیت کی سطور میں توانا روح پھونکتی رہی ہے۔ ہجر و فراق احساسِ محبت کا ایک اہم پہلو ہے۔ اردو گیت نگاروں نے گیت کے معروض میں اس پہلو کو بھی خوب برتا ہے۔ بہار و خزاں اور دیگر رتوں کا تغیر و تبدل بھی گیتوں میں پنپتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ گیت نگاروں نے مناظرِ فطرت کی عکس بندی کو بہت خوب صورتی سے گیت کے آہنگ میں سمویا ہے۔ سماجی ضرورت اور ادبی تقاضوں کے تحت بیسویں صدی میں اردو گیت کے نمایاں اور مقبول موضوعات اور رجحانات میں جذباتیت، نسوانیت، درد و کسک، عشق و محبت، ہجر و فراق، فلسفۂ حیات و کائنات، تصورِ موت، مظاہرِ فطرت و قدرت شامل ہیں۔

ا۔ نسوانیت:

لغت اور قواعد کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مذکورہ لفظ اسمِ مونث ہے اور اس کی اصل عربی ہے۔ جس کے معنی "عورت ہونے کا خاصہ، عورت پن، عورت ہونے کی کیفیت یا حالت" کے ہیں۔ اس کے لیے انگریزی اصطلاح Womenliness, Effeminasy, Femininity مستعمل ہے۔ اردو شاعری کی ابتدا میں نسوانیت کو خاصی اہمیت حاصل رہی کیوں کہ اردو شاعری کا بنیادی موضوع 'جذبۂ عشق' نسوانیت کے

پیرائے میں سامنے آتا تھا۔ اردو شاعری کا روایتی موضوع ہی عورت اور نسوانیت رہی ہے۔ ابتدا میں اکثر شعرا نے اسی انداز میں اپنا مافی الضمیر بیان کیا ہے۔ بعد ازاں حقوقِ نسواں اور سماجی مقامِ نسواں کی ذیل میں متنوع نسوانی موضوعات شاعری میں بھی برتے جانے لگے۔ اردو گیت میں بھی اظہارِ محبت باقاعدہ طور عورت کی جانب سے ہوتا تھا۔ اس صنف کی نمایاں خوبی ہی ملائمت اور لطافت ہے، نسوانیت اس کے حسن میں مزید اضافہ کرتی ہے۔ قدرت نے فطری طور پر عورت کو نزاکت اور نفاست سے معمور بنایا ہے، جس کی وجہ سے گیت کا اسلوبِ اظہار مزید نازک اور پُر کشش ہو جاتا ہے۔

اخترؔ شیرانی کا تمام کلام پُر کشش اور حسین خوابوں، عنفوانِ شباب اور ان کے رومان کا آئینہ دار ہے۔ ان کی شاعری کا زبدہ عورت، اس کے حسن سے محبت اور اس پر فدا ہونے کا نام در حقیقت زیست ہے۔ اخترؔ کے گیتوں کی مقبولیت کی ایک خاص وجہ یہی نسوانیت ہے، وہ اپنے مخصوص طرز کے نسوانی گیتوں کی بہ دولت معروف رہے ہیں۔ گیت میں اخترؔ نے اردو شاعری کے روایتی موضوع نسوانیت کو نہ صرف اپنایا بلکہ اس میں جدت اور انفرادیت پیدا کی۔ یہ ہی وہ پہلے شخص تھے جنھوں نے گیت میں اپنی معشوقاؤں کا نام لے لے کر انھیں پکارا اور جذبات کو برملا بیان کیا۔ انھوں نے جس انداز میں نسوانی حسن کو موضوعِ سخن بنایا ہے، وہ رومانی جذبات سے مملو ہے۔ عورت کی مخصوص جلوہ آفرینیوں سے مکمل طور پر مغلوب ہو کر وہ اسے پیکرِ رعنائی و زیبائی گردانتے ہیں۔ اس معاملے میں وہ منفرد اس لیے ہیں کیوں کہ وہ اکتسابِ کیف کی منازل طے کرتے ہوئے معصوم اور اچھوتے انداز میں محظوظ ہوتے ہیں۔ ان کی جمالیاتی حس ان کے ذہن و شعور کے حصار میں رہتی ہے۔ وہ عورت کو بے پردہ کرنے کے بجائے مستور رکھنا ضروری سمجھتے ہیں۔ اس کی جلوہ آفرینی کو مخصوص اوقات اور مخصوص اشخاص کے لیے مختص کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ اس کی بے حجابی کو نسوانیت کی تذلیل سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان کے مصرعوں میں جو عورت نظر آتی ہے اس کے انگ انگ سے نسوانی جذبات کی ترنگ اڈتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن وہ پختہ کار اور تجربہ کار عورت کے بجائے عنفوانِ شباب کے جذبات سے بھرپور معصوم اور نازک دوشیزہ ہے۔ اس کی طلب، خواہش اور تڑپ ہے کہ اسے ٹوٹ کر چاہا جائے۔ یہ طلب اور چاہت محض یک طرفہ نہیں بلکہ دو طرفہ ہے۔ یہی دو طرفہ محبت اس کے اندر آتش و طلبِ عشق کو مزید بھڑکاتی رہتی ہے۔ مشرقی عورت کے عشق و محبت کے تحت پیدا ہونے والی قرب و وصل کی چاہت اور جلوہِ محبوب کے لیے مسلسل بے چینی اور انتظار کی کیفیت کو اخترؔ مچلتے ہوئے جذبات سے معمور پیرائے میں بیان کرتے ہیں۔

"اب بھی نہ آئے من کے چین
بیت چلی ہے آدھی رین
نہ کوئی ساتھن نہ کوئی سجنی نہ کوئی میرے پاس سہیلی
برہہ کی لمبی رات گزاروں، ڈر کے ماری کیسے اکیلی
نیر بہائیں کب تک نین
اب بھی نہ آئے من کے چین"

(اختر شیرانی، طیورِ آوارہ، ص۱۷۹)

اختر شیرانی کے گیتوں میں نسوانیت کا رنگ بہت نمایاں، اغلب اور منفرد نظر آتا ہے، اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اختر عالمِ شباب میں خود تجربۂ عشق سے بارہادوچار ہوئے۔ بہت سی روایات کئی تجرباتِ محبت کو ان سے منسوب کرتی ہیں۔ زندگی کا یہ تجربہ ان کے گیتوں میں چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ زندگی کے تجربات انسان کی عادات، تحاریر و تقاریر الغرض پوری شخصیت پر اپنے نقوش ثبت کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اختر کے تجرباتِ عشق نے بھی ان کی شخصیت اور مزاج کے ساتھ ان کے گیتوں پر بھی گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ انھی تجرباتِ زندگی سے ان کے ہاں نسوانیت پنپتی، نکھرتی اور بکھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اختر نے اپنی محبوباؤں کے فرضی ناموں کے ذریعے انھیں اپنے دیگر کلام کی طرح گیتوں میں بھی مخاطب کیا ہے۔ ان میں سب سے زیادہ استعمال ہونے والا نام 'سلمیٰ' کا ہے۔ اختر بارہا سلمیٰ سے مخاطب ہو کر اظہارِ محبت و مودت کرتے نظر آتے ہیں اور کئی بار سلمیٰ کے جذبات و احساسات کو گیت کے پیرہن میں بیان کرتے ہیں۔ نسوانیت کو اس انوکھے انداز میں برتنے سے اختر کے گیتوں کو بھی ایک نادر خصوصیت عطا ہوتی ہے۔ اختر کے ہاں اس نسوانی پہلو سے متعلق ایس-اختر جعفری لکھتے ہیں کہ:

"ان کی شاعری کے حسن و جاذبیت، خیال آفرینی، جذبات نگاری، منظر نگاری، محاکاتی رنگ، لمسیاتی پہلو اور غنائیت کے عنصر کا واحد متحرک سلمیٰ ہے۔ اور سلمیٰ ان کے نزدیک ایک ایسی نوجوان دوشیزہ کا نام ہے، جو نسائیت کے تمام جذبات و احساسات اور خصوصیات کے زیور سے آراستہ و پیراستہ ہے۔ جس کا حُسن بے مثال، گفتگو لاجواب اور مرمریں پیکر لاثانی ہے اور کائنات کی تمام خوب صورتی اس کے حسن کی مرہونِ منت ہے۔"(۱)

اختر کے ہاں نسوانیت کا ایک خوب صورت پہلو سراپا نگاری بھی ہے۔ انھوں نے اپنے گیتوں میں عورت کی مجسم تصویر پیش کی ہے، جس کی مثال ان کے ایک معروف گیت کے یہ بول ہیں:

"پنگھٹ پر پنیا بھرن کو آئی۔۔۔پنہاری!

پنگھٹ پر!

گورے گورے ہات سجیلے   کالے کالے نین نشیلے

میٹھے میٹھے ہونٹ رسیلے

پنگھٹ پر پنیا بھرن کو آئی۔۔۔پنہاری!"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۶۱۰)

اختر شیرانی کے ہاں نسوانی حسن ہر رنگ، ہر آہنگ اور ہر ڈھنگ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ ان کے ہاں حسنِ نسواں مشرقی دوشیزہ کے خصائص و اطوار اور ادا و انداز سے مرصع ہے۔ فیروز عالم رقم طراز ہیں:

"اختر شیرانی کی محبوبہ میں نسوانی حسن کی تمام خصوصیات ملتی ہیں۔ ان کی محبوبہ میں مشرقی تصورِ حسن و جمال، شرم و حیا، پاکیزگی اور ناز و ادا کی خوبیاں ملتی ہیں۔"(۲)

اختر کے گیتوں میں نسوانیت کا ایک اور پر خلوص، خوب صورت اور معصوم پہلو سادگی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ جب گاؤں کی اک دوشیزہ کا پریتم پردیس کو جاتا ہے تو وہ معصومانہ انداز میں اسے بھولنے کی روش سے روکتی ہے۔ اُسے محبت و چاہت کے پیرائے میں یہ نصیحت کرتی ہے کہ تم مجھے فراموش نہ کرنا۔ کیوں کہ وہ مؤدت و مروت سے مزین گاؤں کی اک سادہ لڑکی ہے۔ جو ہجر کی تلخیوں اور سختیوں سے خوف زدہ ہونے کے ساتھ ساتھ وصل کی لذتوں کی خواہاں ہے۔

"بھول نہ جانا او پردیسی   او پردیسی بھول نہ جانا!

پھر بھی آنا او پردیسی!   او پردیسی بھول نہ جانا!

میں تو تھی الہڑ بھولی بھالی

گانو کی سادہ رہنے والی

من تھا مورکھ پریم سے خالی

من تھا مورکھ تُو تھا سیانا   تو تھا سیانا او پردیسی!

بھول نہ جانا او پردیسی!   او پردیسی بھول نہ جانا"

(اختر شیرانی، طیورہ آوارہ، ص ۱۷۷)

اردو گیت میں اختر شیرانی کی منفرد نسوانیت نے انھیں اس حوالے سے بے پناہ مقبولیت سے نوازا۔ ان کے مخصوص اندازِ اظہار نے ان کے گیتوں کا لطف دوبالا کر دیا ہے۔ مزید بر آں حُسن و عشق سے دل بستگی اور وابستگی نے ایک اچھوتا نکھار پیدا کیا ہے۔ نسوانیت سے مزین اسی رنگ و آہنگ کی بہ دولت بیسویں صدی کے ابتدائی گیتوں میں اختر شیرانی کے گیت ممتاز اور معروف ہوئے ہیں۔

قدرت نے میر آجی کو ایسے تخلیقی اظہار سے نوازا جو نہ صرف منفرد ہے بلکہ انھیں اپنے معاصرین سے ممیز و ممتاز کرتا ہے۔ ان کے ہاں نسائیت کا پہلو ایک فطری انداز میں سامنے آتا ہے۔ میرا جی کو ان کے مخصوص رجحانات اور میلانات کی وجہ سے عوامی حلقوں میں مقبولیت ملی مگر بہ طور گیت نگار عوام میں خاطر خواہ مقبولیت حاصل نہ کر سکے، ادبی حلقے ہی ان کی اس روش سے واقف ہیں۔ ان کے گیتوں میں اکثر مقامات پر عورت سے مخاطبت اور التفات نظر آتا ہے۔ وہ اپنی تمام ترکیفیات کو بر جستگی اور جنسی وابستگی کے پیرائے میں بیان کرتے ہیں۔ لیکن ان کی مخاطب عورت کی دلی کیفیات اور جسمانی ضروریات کہیں پر بھی منکشف نہیں ہوتی ہیں۔ ان کے ہاں عورت محض تخیل کی پیداوار نہیں ہے بلکہ وہ حقیقی انسان کے روپ اور پیرایہ حسن میں سامنے آتی ہے۔ ان کے ہاں نسوانیت کی مکمل تصویر ملتی ہے۔ کہیں وہ اس کے سیاہ کاکل، ملاحت سے بھرپور رخسار، چنچل مسکراہٹ، پُر کیف نزاکت، چال ڈھال اور تیکھی آنکھوں کا تذکرہ کرتے ہیں۔ ان کے گیتوں میں جہاں کہیں بھی عورت کا ذکر ہوا، وہ عزت واحترام سے مزین ہے۔ کہیں بھی بے حرمتی کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ جنسی بے راہ روی کے باوجود وہ تکریمِ نسواں ملحوظ رکھتے ہیں۔ شدتِ چاہت کے ساتھ ان کے ہاں طلبِ وصال ایک خاص انداز میں پنپتی ہے، جس کے اندر ان کی جنسی خواہش بھی پوشیدہ ہوتی ہے۔ ان کے گیتوں میں روایتی شاعری کے تقاضوں کے مطابق عورت کا کردار معنویت کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔

"سانولی، سندر، مست، منوہر، تیکھے ترچھے نین
چال رسیلی، دل گرماتی اور گھٹا سے بال"

(میرا جی، کلیاتِ میرا جی، ص۳۹)

عورت کی دلی کیفیات کے تمام اسرار جس طرح ان کے گیت میں ابھرتے ہیں، وہ گیت نگاری کی روایت کے ساتھ جدت کا دامن بھی تھامے ہوئے ہیں۔ گوشۂ عزلت میں بیٹھی عورت جس کا دل سماجی رویوں کی وجہ سے آزردہ ہے اپنی باغیانہ روش کی بہ دولت کسی کی بات نہیں سنتی ہے، فکر کی گہری وادی میں اتری ہوئی ہے۔ میرا جی اس کا تذکرہ گیت کے پیرہن میں یوں کرتے ہیں:

"تنہا، سب سے دور اکیلی
دکھیا دل لے کر ہے بیٹھی
رادھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔
بات نہیں سنتی وہ کسی کی
اپنی ہی سوچوں میں ڈوبی
رادھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔
سوریہ کے گھونگھٹ بادل کالے
ہر دم بس ان کو ہی دیکھے"

(میراجی، کلیاتِ میراجی، ص۵۱۶)

گیت کی روایت کے مطابق میراجی کے گیتوں میں عورت کی جانب سے محبت کا اظہار ہوتا ہے، جو تصنع سے یکسر پاک اور ریا سے مبرا ہوتا ہے۔ وہ اپنے محبوب کے مسحور کن حسن سے اس قدر متاثر اور حیران ہے کہ جب اس کو دیگر دوشیزائیں دکھائی دیتی ہیں تو وہ خود پر بہ مشکل ضبط کرتی ہے۔ یہ اپنے محبوب و مطلوب کو اس کے حسنِ پُرکشش کی وجہ سے نظر انداز نہیں کر سکتی ہے۔ گیت "کس نے لیا شیام نام" میں عورت اپنے جذباتِ اندروں کا اظہار اس طرح کرتی ہے:

"نام ہی سے یہ ہوا موہنی سی کر گیا
جسم اس نے جب چھوا کہہ سکھی کہ ہوگا کیسا
جس جگہ ہے اس کا گھر اس جگہ کنواریاں
اس کا روپ دیکھ کر ضبط کر سکیں کہاں
سوچ ہے یہی مجھے
بھول جاؤں میں اسے"

(میراجی، کلیاتِ میراجی، ص۵۶۶)

میراجی عورت میں وقت کے تقاضوں اور زمانے کے حالات کے مطابق مسلسل تغیر دیکھنا چاہتے ہیں۔ وہ عورت کو ہر بار ایک نئے رنگ، نئے ڈھنگ، نئے روپ میں دیکھنے کے متمنی ہیں۔ وہ عورت میں ایک ایسا تغیر دیکھنا چاہتے ہیں جو نہ صرف اقتضائے حال کے مطابق ہو بلکہ اس کے حسن اور نکھار میں اضافے کا باعث ہو۔ علاوہ ازیں وہ زندگی کے تمام امور میں عورت کو شامل دیکھنے کے خواہش مند ہیں، حتیٰ کہ وہ اسے کائنات کا مرکز

و محور گردانتے ہیں۔ اسی سبب وہ اس میں اسی نسبت سے تبدیلیاں اور تنوع کی توقع رکھتے ہیں، جو کائنات کا خاصہ ہے:

"نئے رنگ میں نئے ڈھنگ سے آؤ، نت نئے رنگ میں آؤ
نت نئی سگندھ کو لاؤ
نت گیتوں میں گھل جاؤ
نت نئے رنگ میں آؤ، نت نئے ڈھنگ سے آؤ
تم دیا روپ
تم شانتی دھوپ
تم دل کے سکھ میں، تم دل کے دُکھ میں
دونوں بھیس بھر لاؤ، نت نئے رنگ میں آؤ
جیون کے ہر کام آؤ، آخری پل کے دام میں آؤ"

(میرا جی، کلیاتِ میرا جی، ص ۴۸۳، ۴۸۴)

وہ عام گیت نگاری کے ڈگر سے ہٹ کر اندازِ تخاطب اپناتے ہوئے عورت سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ استفہامیہ انداز اپناتے ہوئے التفات کے پیرائے میں عورت کی حقیقت سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ کائنات میں اس کی اہمیت، دھرتی پر اس کی افادیت اور سماج میں اس کی عزت کو اس طرح واضح کرتے ہیں کہ وہ اس سے ہم کلام بھی ہیں اور اس کے مقام و مرتبے کے بر سرِ پیغام بھی۔ اسی استفہامیہ انداز میں عورت کے اوصاف و خصائل کو بیان کرتے ہوئے منفرد تاثر پیدا کرتے ہیں:

"تم کون ہو، یہ بتاؤ ہمیں
کیا تم سپنوں کی مایا ہو　　　یا اس جیون کی چھایا ہو
یونہی جال میں مت الجھاؤ ہمیں
تم کون ہو؟ یہ تو بتاؤ ہمیں
کبھی آپ ہی آگ لگاتی ہو　　　کبھی آپ ہی اس کو بجھاتی ہو
کیسی ریت ہے؟ آؤ سجھاؤ ہمیں
تم کون ہو؟ یہ تو بتاؤ ہمیں"

(میرا جی، کلیاتِ میرا جی، ص ۶۲)

میر آجی کو تخیلاتی قوت وافر مقدار میں قدرت نے ودیعت کر رکھی تھی۔ انھوں نے اس قوتِ متخیلہ کو تخلیقی قوت سے ہم آمیز کر کے اظہارِ فن و فکر کی احسن سعی کی۔ انھوں نے اپنی فکر، مطالعے، مشاہدے اور تجربے کی یہ دولت ملتی وسعت کو نہ صرف اہمیت دی ہے، بلکہ وہ اسے بے حد چاہتے ہیں۔ ان کو اپنا تصور بے حد محبوب ہے۔ عورت کو بھی وہ تصوراتی روپ میں دیکھتے ہیں۔ پردۂ ذہن پر بنی عورت کی من پسند تصویر انھیں بھاتی ہے اور وہ اسے اپنے گیت میں بیان کرتے ہیں۔ انھیں اسی تصور کی یہ دولت فکری دنیا میں ایک نیا جہان مطلوب ہے۔ نسوانیت میں بھی میراجی کا زاویہ فکر ان کے گیت میں پہلو بہ پہلو واضح ہوتا ہے۔ عورت کے بارے میں ان کے تصورات اور تخیلات یک سر مختلف ہیں۔ فکری اور فلسفیانہ دنیا سے ماورا ہو کر وہ اپنے ذاتی تصور کی رسائی کو جب نسوانیت سے ہم آمیز کرتے ہیں، تو ان کے تصور کے تناظر میں نسوانیت گیت کے رنگ میں ابھرتی ہے:

"میر آجی کو تصور سے پیار ہے۔ ان کی شاعری میں چیزیں نہیں بلکہ چیزوں کا تصور ملتا ہے۔ انھیں عورت سے زیادہ عورت کا تصور عزیز ہے۔(۳)

مجید امجدؔ بہ طور نظم نگار تو ایک اہم شاعر تسلیم کیے جاتے ہیں لیکن گیت نگار کی حیثیت سے وہ معروف نہیں ہیں۔ ان کے سرمایہ شاعری میں جو گیت ملتے ہیں، وہ نہ صرف ان کی دیگر کلام کی طرح اہم ہیں بلکہ گیت نگاری کو روایت سے ہٹ کر ایک نئی ڈگر مہیا کرتے ہیں۔ انھوں نے گیت کے الفاظ و مواد دونوں میں الگ آہنگ اپنایا ہے۔ جس موضوع کو بھی بیان کیا، اس میں اپنا فلسفیانہ آہنگ ڈالا۔ ان کے ہاں نسوانیت کا پہلو بھی تحیر اور فلسفے سے مزین ہے۔ انھوں نے صوتِ نسواں کو موسیقی سے زیادہ پُر کیف و پُر کشش گردانا ہے، جو "سوز آفریں دیپک داستانِ حیات" کی صورت میں نظارۂ عالم کا رنگیں سماں معلوم ہوتا ہے۔ عورت کے سوز و ساز سے رُبابِ دہر کے نغموں میں رعنائی آنے لگتی ہے۔ عورت کی موسیقیت بھری آواز سے اس کے نقوش کا حسن جنم لیتا ہے۔ مجید امجدؔ کے نزدیک عورت کی آواز کا ترنم اور لہجے کا ردھم اس کی ظاہری شخصیت پر اثر انداز ہوتے ہوئے اس کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔ مجید امجدؔ عورت کی شخصیت کو اس کی آواز کے سحر اور لہجے کے تاثر میں دیکھتے ہیں۔ ان کے لیے حسنِ نسواں آوازِ نسواں میں مضمر ہے۔ عورت کی آواز ردھم کی صورت میں ہوا کے دوش پہ سفر کرتی ہوئی سامع اور کائنات کے لیے رنگینی اور دل فریبی کا سبب ہے۔ اسی آواز کے تاثر سے پیدا شدہ سحر کی جولانیاں وہ ہر طرف دیکھنا چاہتے ہیں، لہٰذا وہ عورت کے مسلسل ترنم کے خواہاں ہیں:

"سنبھلنے دے ذرا او مطربہ! یہ نشتریں نغمہ   جگر کے زخم پر زخمہ کناں معلوم ہوتا ہے

یونہی گائے جا، گائے جا، ترا سوزِ آفریں دیپک مِری ہی زندگی کی داستاں معلوم ہوتا ہے
تو گاتی ہے تو میرے سامنے نظارہِ عالم کسی فردوسِ رنگیں کا سماں معلوم ہوتا ہے
تو گاتی ہے تو تیرے رُخ پر زلفیں جھوم جاتی ہیں تو گاتی ہے تو تیری مدبھری آنکھیں بھی گاتی ہیں
تو گاتی ہے تو گاتے وقت تیرے روئے تاباں پر جمالِ زہرہ کی زیبائیاں جادو جگاتی ہیں
مرے خلدِ تصور کی فضا کو ہمہمائے جا یونہی گائے جا، گائے جا، یونہی گائے جا، گائے جا

(مجید امجد، روزِ رفتہ، ص ۴۰)

مجید امجدؔ کے گیتوں میں نسوانیت کا اظہارِ جذبات ایک الگ آہنگ کا حامل ہے، جس میں فلسفیانہ تعمق موجود ہے۔ عورت کا حسنِ تام سوگواریت میں ڈوبا ہے۔ یہ سوگوار حسن دنیائے رنگ و بو میں استفہام پیدا کرتا ہے۔ ایسے میں مجید امجدؔ پیکرِ حسن دوشیزہ کی مقفل مسکراہٹوں کے تمام اسرار سے پردہ ہٹاتے ہیں۔ دل کی دھڑکن کے ساتھ پیوستہ جذباتِ محبت اور ان کے زیرِ سایہ پنپنے والے خیالات اس کو ہر لمحہ بے چین رکھتے ہیں۔ اظہارِ جذبات میں مانع بہت سی رکاوٹوں کے سبب ان کو سب سے مخفی رکھتے ہوئے جس طرح اک دوشیزہ اپنی زندگی گزارتی ہے، مجید امجد نے اسے عمیق مشاہدے کے تحت قلم بند کیا ہے:

"کون بتائے روپ نگر کی سکھیاں کیوں مسکائیں
دل کے راگ محل کی تانیں
سندیسوں کے دیس سے ہو کر
پائل کی جھنکار کو روکے
جب ہونٹوں کے دروازے پر، چھپ چھپ آئیں، رُک رُک جائیں
اکھیاں کیوں مسکائیں"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص ۱۱۴)

قتیل شفائی کو بہ طور گیت نگار انتہائی قلیل وقت میں جو شہرت اور مقبولیت ملی، وہ کسی اور گیت نگار کے حصے میں نہ آسکی۔ انھوں نے اس صنف کو اپنی مہارت، ریاضت اور ذہانت کی وجہ سے بامِ عروج تک پہنچایا۔ ان کے گیتوں میں نسوانیت کا ایک خاص رنگ ملتا ہے۔ روایتی گیت کی طرح ان کے ہاں عورت محض عشقیہ جذبات اور ان سے پیدا ہونے والے غم و الم کی حامل نہیں ہے بلکہ سماجی رویے اس کی شخصیت اور معاشرتی مقام دونوں کو متاثر کرتے ہوئے اس کے جذبات کو ایک الگ آہنگ دیتے ہیں۔ سماج کی ناگفتنی اور

دگرگونی اس کے جذبات اور شخصیت میں تلخی اور کڑواہٹ کا موجب بنتی ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں جب اختر شیرانی، میراجی اور ان کے معاصرین گیت کہہ رہے تھے، تب نسوانیت اپنی فطری خصوصیات کے ساتھ گیت کے مصرعوں میں جلوہ گر نظر آتی تھی۔ حالات و وقائع کے مسلسل بدلاؤ اور سیاسی و سماجی ابتری سے گیت میں تصورِ نسوانیت بھی تبدیل ہوا۔ ارتقائی مراحل طے کرتے ہوئے اردو گیت جب مجید امجدؔ اور قتیل شفائی تک پہنچا تو اس میں نسوانیت فطری نزاکت، ملائمت، نفاست اور صباحت کے بجائے سماجی رویوں کے سبب تلخ، بپھری ہوئی، مظالم پر شکوہ کناں، بے بس اور بے کیف نظر آتی ہے۔ روایتی گیت نگاروں کے برعکس قتیلؔ کے گیتوں میں سماج گزیدہ عورت کی بے بسی، لاچاری، تلخی اور بے بضاعتی نمایاں ہو کر نفیرِ عام ہوتی ہے۔ قتیل نے اپنے گیت میں عورت کے مختلف معاشرتی روپ اور کردار انتہائی صداقت اور جامعیت کے ساتھ پیش کیے ہیں۔ معاشرے کی ستم ظریفی اور انفرادی حالات کی تنگی کے سبب بعض اوقات عورت کو اپنی اور خاندان کی شکم سیری کے لیے جن مشکل حالات کا سماج میں سامنا کرنا پڑتا ہے، وہ کسی سے ڈھکے چھپے نہیں ہیں۔ اکثر خواتین مجبوری اور بے بسی کے عالم میں کبھی طوائف کا پیشہ اختیار کرتی ہیں، کبھی اداکاری کا میدان چنتی ہیں اور کبھی رقاصہ بن جاتی ہیں۔ اس عالمِ بے بسی میں ان کا غرور و تمکنت ٹوٹ جاتا ہے۔ ندائی اور لب کشائی کی قوت ہونے کے باوجود وہ خاموشی کی ردا اوڑھ لیتی ہیں۔ ندامت کی زباں لڑکھڑاتے ہوئے عالمِ سکوت میں کہیں گم ہو جاتی ہے۔ ایک وقت ایسا آتا ہے جب وہ زندہ لاش بن جاتی ہیں، اس کا ملبوس، زیورات، تمکنت، زیب و زینت سب اس کی خواہشات، حسن و پندار اور شباب کے مرجھا جانے پر بے کار ہو جاتے ہیں۔ ان کی شخصیت پہیلی بن کر رہ جاتی ہے۔ ایک وقت تھا کہ جب ان کا بے مثل شباب سرِ انجمن لوگوں کے جذبات و خواہشات کی تسکین کا باعث تھا، ان کا حسنِ بے پناہ شمعِ محفل کی صورت ہر ایک کی توجہ کا محور تھا۔ اپنی نیندیں، آرام، اطمینانِ قلب، عزیز خواب سب کچھ تیاگ کر لوگوں کی تسکین کا سامان فراہم کرنے میں ان کی ساری جوانی لٹ جاتی ہے۔ مگر بالآخر شباب کے ڈھلنے سے ان کا حسن و کشش ماند پڑ جاتا ہے، وہ خصائص ڈھل جاتے ہیں جو لوگوں کے لیے باعثِ راحت تھے۔ نتیجتاً وہ رد کر دی جاتی ہیں۔ ایسے میں ان کے اندر درد و کسک، بے چارگی اور اداسی کا غیر مختتم سلسلہ شروع ہو جاتا ہے، آئینے میں خود اپنا سامنا کرنے کے لیے ان کے پاس حسن و بانکپن کی ایک رمق بھی باقی نہیں بچتی ہے۔ عورتوں کی ایسی اندوہ ناک کیفیت کو قتیلؔ شفائی اپنے گیت کے ذریعے یوں بیان کرتے ہیں:

" سہیلی! ترا بانکپن لُٹ گیا　　　　آئینہ توڑ دے

تری آرائشوں کا چمن لُٹ گیا آئینہ توڑ دے

تیری نیندیں لٹیں تیرے سپنے لٹے

جو بھی نغمے لیے تیرے اپنے لٹے

تیرا تن لٹ گیا تیرا من لٹ گیا

اپنی ہر سانس کو در بدر بیچ کر

آج اکیلی ہے تو اک پہیلی ہے تو

تیرا سب کچھ سر انجمن لٹ گیا آئینہ توڑ دے"

(قتیل شفائی، جھومر، ص ۷۴)

قتیلؔ نے نسوانیت کے مختلف پہلوؤں میں رقاصاؤں کے جذبات، محسوسات، ضروریات اور خیالات کی بھی ترجمانی کی ہے۔ ایک رقاصہ جو دلہن کی سی سج دھج کے ساتھ سرِ بازار اپنا حسن نیلام کرتی ہے۔ ضروریات ہمیشہ انسان کا کمزور پہلو رہی ہیں، انھی مجبوریوں کی طغیانی کے آگے بند باندھنے کے لیے ایک رقاصہ پائل کی جھنکار پر تھرکتے ہوئے ساری محفل کے جذبات کو رقص کرواتی اور تسکین پہنچاتی ہے۔ اپنی مجبوری، بے بسی، بے کسی اور مفلسی کی وجہ سے وہ اپنی تقدیسِ حسن و شباب کو بازارِ حسن کی نذر کر دیتی ہے۔

"گوری پیچ بجار ناچے !

من ہی من میں تڑپے، پھر بھی کر کے ہار سنگار ناچے

گوری پیچ بجار ناچے !

پیٹ کی آگ بجھائے دنیا، بیچ کے دین ایمان

مجبوری جب کرے اشارہ، ناچے ہر انسان

چاندی کی جھنکاروں کے سنگ ناچے سب سنسار ناچے

گوری پیچ بجار ناچے !"

(قتیل شفائی، جھومر، ص ۷۸)

قتیلؔ شفائی نے طوائف کو بڑے ڈھنگ اور طریقے سے اپنے گیتوں میں موضوعِ سخن بنایا ہے۔ وہ اس طبقے کی بے بسی، بے بضاعتی، محرومی و لاچاری اور سماج کی بے رحمی کا پردہ اپنے ذاتی مشاہدے کی بنیاد پر چاک کرتے ہیں۔ لوگ اس مظلوم طبقے کو محض لذت کیشی، ہوس پرستی اور جنسی آسودگی کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ سب سے بھیانک سماجی المیہ یہ ہے کہ وہ لوگ اپنی جسمانی و جنسی خواہش کی تسکین کے لیے اس

طبقے کو استعمال کر کے بھی مطہر اور معزز رہتے ہیں، جب کہ اس طبقے پر بدنامی اور غلاظت کا لیبل لگ جاتا ہے۔ ان ہوس پرستوں کے دامن پہ فقط ایک چھینٹ بھی نہیں پڑتی، جو ان سے لذت کوشی کرتے ہیں جب کہ طوائف ہمیشہ کے لیے معتوب و مغضوب بن جاتی ہے۔

"اس بازار میں پیار کے سودے چکتے ہیں دن رات
ہوتی ہے ایک ایک ٹھک پر چاندی کی برسات
سب اسی نشے میں چُور   یہی اس دنیا کا دستور
"ہوتا ہے بھرپور بدن کا روز یہاں نیلام
روپ اسی کا، رنگ اسی کا، جس کی جیب میں دام
اب تیرا میرا کیا میل   یہاں پیسے کا ہے سب کھیل
پیا دل کو سمجھالے"

(قتیل شفائی، جھومر، ص ۸۰)

خواجہ عبد الغفور قتیل شفائی کے گیتوں میں عورت کے عنصر کے متعلق اپنی رائے اس طرح پیش کرتے ہیں:

> "عورت اس کی شاعری میں جیتا جاگتا اور زندہ کردار ہے۔ لیکن اس کے گیتوں سے یہ بات اور بھی کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ اپنے گیتوں میں وہ عورت کی ہر سانس اور دل کی ہر دھڑکن کا راز دار بن گیا ہے۔ عورت اس کے یہاں حاکم بھی ہے اور محکوم بھی۔ وہ روپ بدل بدل کر سامنے آتی ہے اور اپنی فطرت کا کوئی نہ کوئی اچھوتا پہلو دکھا کر جاتی ہے۔"(۴)

اس کے علاوہ قتیلؔ نے گیت کا وہ روایتی آہنگ بھی برقرار رکھا، جس میں عورت کی زبانی اس کی دلی کیفیات کو مترشح کیا گیا ہے۔ مگر قتیلؔ تک آتے آتے یہ روایت اسلوبِ بیان اور اقتضائے جہان کی بہ دولت جدت کے پیرائے میں ڈھل گئی تھی۔ عورت کے جذبات کے تنوع اور تلخی نے اس روایت کو بھی نیا آہنگ دیا۔ "مغویہ" میں قتیل شفائی عورت کی زبانی جذباتِ نسوانی کا اظہار اس صورت میں کرتے ہیں:

"بھری جوانی کی آندھی میں پیار کا دیا جلایا میں نے
جگمگ جگمگ نیناں چمکے، نیا اجالا پایا میں نے
میرے بھاگ جگانے والے! میں تجھ پر اتراؤں

میں چھمک چھمک لہراؤں!"

(قتیل شفائی، جھومر، ص ۲۲)

فارغ بخاری قتیل کے ہاں عورت کے اس تصور کو واضح کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

"عورت قتیل کا محبوب موضوع ہے۔ انھوں نے عورت کے مختلف روپ دیکھے ہیں۔ قتیلؔ نے اس بدنصیب عورت کی زندگی کے جن پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے، ان نظموں میں نہ صرف ہیت اور موضوع کے اعتبار سے نیا پن ہے، بلکہ ان کا اردو ادب میں ایک مقام بھی ہے۔"(۵)

قتیلؔ کے گیتوں میں نفسیاتِ نسواں بکھری ملتی ہے۔ عورت نفسیاتی طور پر اس بات کی خواہش مند ہے کہ اسے چاہا جائے، جب اس کی خواہش پایہ تکمیل تک پہنچتی ہے، اس کا محب اسے اپنانے کی یقین دہانی کراتا ہے تو اس کی خوشی لامحدود ہو جاتی ہے۔ احساسِ اپنائیت کے حصار میں محصور ہو کر، خود گرفتگی سے نکل کر اپنا آپ محبوب کو سونپ دیتی ہے۔ اس کا یہ عمل اس کی محبت کو مہمیز دیتا ہے۔ احساسِ تفاخر کو برانگیخت کرتا ہے۔ اس کے رد عمل میں محب کے ہاں جو کسک اور تڑپ پیدا ہوتی ہے، وہ عورت کے لیے تسکین کا سبب ہوتی ہے۔ وہ اپنی انگڑائیوں کی جنبش میں محب کی تڑپ کو جذب کرتی ہے۔ عورت کے لیے یہ احساس بھی لذت و فرحت کا باعث ہے کہ اس کی ذات محب کے دل میں تڑپِ وصل کی محرک ہے۔ یہی تڑپ محبوب کے سکون و چین اور خوابِ رین کو چرا لیتی ہے۔

"میں بسی تھی جس کے سپنوں میں
وہ گنے گا اب مجھے اپنوں میں
کہتی ہے مِری ہر انگڑائی
میں پیا کی نیند چرا لائی
میں بن کے گئی تھی چور۔۔۔ مگر مِری پایل تھی کم زور
کہ گھنگھرو ٹوٹ گئے"

(قتیل شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۸۲)

قتیل شفائی کے گیتوں میں نسوانیت اپنے مکمل روپ میں ابھرتی ہے، عورت کے مختلف سماجی مقام اور اس کے تمام جذباتی رنگ و آہنگ ان کے گیتوں میں موجود ہیں، جس میں کہیں کوئی جھول نظر نہیں آتا ہے۔

انھوں نے اس رجحان کے تمام تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر اپنی لیاقت اور قادر الکلامی کے بل بوتے پر وہ جوہر دکھائے ہیں، جن کی اہمیت نہ صرف اردو ادب میں مسلّم ہے بلکہ اسے عالمی سطح پر بھی بے پناہ پذیرائی ملی ہے۔

۲۔ جذباتیت:

جذباتیت دراصل حقیقت نگاروں کی مابعد الطبیعات گردانی جاتی ہے۔ حقیقت نگار جب اپنے فن پاروں میں حقیقت سے گریز برتتے ہیں تو جذباتیت کے دامن میں پناہ گزیں ہوتے ہیں۔ جذباتیت شاعری کا حسن ہے، جس کی وجہ سے شاعری پُرکشش ہونے کے ساتھ مزید موثر ہوتی ہے۔ جذباتیت سے معمور شاعری بے ساختگی اور شائستگی کے آہنگ میں ڈھلتی ہوئی قرطاس پر مرتسم ہوتی ہے۔ یہی وصف اردو گیت کا بنیادی آہنگ ہے۔ گیت نگار اپنے احساسات کو جذبات سے مرصع کرکے گیت کے معروض میں ڈھالتا ہے۔ جذباتیت کا یہ عنصر گیت کے مدعا کو پُر تاثیر اور دل کش بناتا ہے نیز اسلوب و آہنگِ بیان کو بھی بے ساختگی اور وارفتگی عطا کرکے پُرکشش بناتا ہے۔ اختر شیرانی کے تمام گیت رومانیت اور جذباتیت سے معمور ہیں۔ ان کے ہاں عقلیت سے زیادہ جذباتیت اہم ہے۔ وہ خلوص کے پیکر، محبت و مودت کے مظہر اور چرخِ عشق کے نمایاں اختر تھے اور اسی کی جھلک جابہ جا ان کے گیتوں سے عیاں ہے۔ انھوں نے کبھی اپنے جذبات کو مصلحت کی بھینٹ نہیں چڑھنے دیا۔

"انھیں جی سے میں کیسے بھلاوں سکھی! میرے جی کو جو آ کے لبھا ہی گئے
مرے من میں وہ پریم بسا ہی گئے، مجھے پریت کا روگ لگا ہی گئے
کیے میں نے ہزار ہزار جتن کہ بچا رہے پریت کی آگ سے من
مرے من میں ابھار کے اپنی لگن وہ لگاؤ کی آگ لگا ہی گئے"

(اختر شیرانی، کلیات اختر شیرانی، ص۳۶۸)

اختر شیرانی کے گیت جذباتیت اور حساسیت سے مملو ہیں۔ ان کا ہر گیت عمیق خانۂ قلب سے نکلتا، روح کی حساسیت سے نمو پاتا اور تخیل و جذبات کے حصار میں تخلیق ہوتا ہے۔ ان کا ہر لفظ جذبۂ دل کا ترجمان اور وارداتِ قلبی کا عکس ہوتا ہے۔ ایس-اختر جعفری لکھتے ہیں:

"اختر شیرانی محبت و الفت کے نشے میں سرشار چناروں کی جاں فزا چھاؤں میں بیٹھے حسن و عشق کے دل ربا گیت گا رہے ہیں اور اپنے احساسات و جذبات اور وارداتِ قلبی کو اشعار کے لیے سانچوں میں ڈھالتے چلے جا رہے ہیں"(٦)

اختر کے گیتوں کا سب سے اغلب رجحان نسوانیت ہے۔ عورت فطری طور پر جذباتیت سے مملو ہے۔ نسوانیت اور جذباتیت باہم منسلک ہیں، جہاں عورت کا تذکرہ ہو گا وہاں لا محالہ جذبات و احساسات موجود ہوں گے۔ عورت کا یہی اغلب پہلو اختر کے گیتوں میں بے طرح جذباتیت کا موجب ہے۔ ان کے ہاں عورت جذباتِ محبت کی حامل ہے اور ان کا اظہار وہ برملا کرتی ہے۔ ان کے گیتوں میں جذباتیت بھی ایک انوکھے اور دل کش انداز میں موجود ہے۔ یہ جذباتیت حالات کے مطابق اپنے تمام تر میلانات کے ساتھ ابھرتی ہے۔ ان کے گیتوں میں عورت کے دلی جذبات کا اظہار موجود ہے جو خالصتاً مشرقیت کے پیرائے میں ہے۔

"لیلائے رازِ شوق کا محمل ہے ہاتھ میں
یعنی بجائے خامہ مرا دل ہے ہاتھ میں
احوالِ دل لکھوں، خلشِ مدعا لکھوں؟
رکتی ہوں لفظ لفظ پہ، آخر میں کیا لکھوں؟
دل اپنی دھڑکنوں کو چھپا جائے کس طرح
پہلے پہل کا خط ہے، لکھا جائے کس طرح
گستاخی کا خیال گر آئے تو کیا کروں
دل شرم سے جو ہاتھ دبائے تو کیا کروں؟"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص۶۲۸)

اختر شیرانی کی مصرع تراشی جذباتیت کی آئینہ دار ہے۔ وہ سماج گزیدگی سے تنگ آکر ایک ایسی دنیا کے متلاشی ہیں جہاں امن و سکون ہو، کسی قسم کی زیادتی اور ظلم نہ ہو اور وہ عالم محبت اور مودت کا مرکز و محور بن جائے۔ اختر کے گیتوں کا بہ نظرِ عمیق مطالعہ اس بات کو اظہر من الشمس کرتا ہے کہ ان کے ہاں جذباتیت رومانیت کے پیرہن میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ وہ اپنے جذبات کے اظہار میں کسی قسم کا تصنع نہیں برتتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کے گیت کا ہر مصرع تازگی اور ندرت سے مزین ہے۔ انھوں نے جذباتیت کو گیت میں سمو کر اس صنف کی نہ صرف وقعت کو بڑھایا ہے، بلکہ اس کے حسن کو بھی نکھارا ہے۔ اختر کے ہاں دلی جذبات اور کیفیات، بہشت زارِ بے خودی سے اڑان کا سفر، زمین و آسمان پر اس کی ذات کا سحر، اپنی ذات و کائنات سے بالکل بے خبر، عالمِ شباب کی عنایتیں، شراب کی بارشیں، افق پر محوِ رقص تراوشیں کچھ اس انداز میں کھل کر سامنے آتی ہیں۔

"بہشت زارِ بے خودی سے اڑ کے آ رہا ہوں میں
شرابِ خوش گوار کے ترانے گا رہا ہوں میں

زمین و آسماں پہ نشہ بن کے چھا رہا ہوں میں

نہ یہ خبر کہ کون ہوں؟ نہ یہ خبر کہاں ہوں میں؟
زمیں پہ ہوں؟ فضا میں ہوں؟ کہ زیبِ آسماں ہوں میں؟"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۸۰)

اختر اپنے سجن کے لیے جو جذبات رکھتے ہیں ان کی وجہ سے وہ ہر وقت اس کی گل اندامی اور گل فامی کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ ان کا دلِ ناکام ہمہ وقت عشقیہ جذبات میں ڈوبا رہتا ہے۔ وارفتگی اور دل بستگیِ شوق میں ہر وقت محبوب کا ذکر ان کی نوکِ زباں پر رہتا ہے۔ ان کی زندگی میں آنے والی ہر شفقِ شام ان کے قصہِ عشق کا ورق ورق دہراتی رہتی ہے۔

"ہے پیشِ نظر، پیکرِ گلفام کسی کا
کہتا ہے فسانہ دلِ ناکام کسی کا
وارفتگیِ شوق ہے اور نام کسی کا
دہراتی ہے قصہ شفقِ شام کسی کا"

(اختر شیرانی، کلیات اختر شیرانی، ص ۳۸۴)

اختر کی جذباتیت ایک مخصوص آہنگ میں نمودار ہوتی ہے۔ جن الفاظ و تراکیب کے پیرائے میں ڈھلتی ہے انھیں بھی معتبر کر دیتی ہے۔ انھیں اظہارِ جذبات کا سلیقہ قدرت نے خصوصی طور پر ودیعت کر رکھا ہے۔ جو عام سے عام جذبے کو بھی منفرد مقبولیت عطا کر کے امر کر دیتا ہے۔ بہ حیثیت مجموع ان کے گیت اسی وصف کے تحت آج بھی عوام و خواص میں اہمیت کے حامل ہیں۔

میرا جی کے گیتوں کا مطالعہ اس بات کو واضح کرتا ہے کہ ان کے ہاں جذباتیت جنس کا دامن تھامے ہوئے ہے۔ ان کے ہر جذبے کے پس منظر، پیش منظر اور تہ منظر میں جنس کی آشا پنپتی رہتی ہے۔ وہ کہیں گیت نگاری میں جذباتیت کی روایت کو بہ خوبی نبھاتے ہوئے نظر آتے ہیں اور کہیں اس ڈگر سے ہٹ کر چلتے

ہیں۔البتہ دیگر کلام کی طرح گیتوں میں بھی وہ اسی وصف کی بہ دولت اک مخصوص رنگ پیدا کرتے ہیں۔جو نہ صرف ان کے اظہار کو پرکیف بناتا ہے بلکہ ان کی فکر و تخیل کی رنگینی کا بھی مظہر ہے۔

"بولو بھی نہ اب ترساؤ ہمیں
تم کون ہو یہ تو بتاؤ ہمیں
کبھی آپ ہی آگ لگاتی ہو　　کبھی آپ ہی اس کو بجھاتی ہو
کیسی ریت ہے سمجھاؤ ہمیں
تم کون ہو یہ تو بتاؤ ہمیں"

(میرا جی، کلیاتِ میرا جی، ص ۶۱۰)

میرآجی کے ہاں محبوب کا تصور محض انتظارِ مسلسل اور ہجرِ غیر مختتم سے منسلک نہیں ہے۔ محبوب وصل کی لذتوں اور ہجر کی مشکلوں کا نام ہی نہیں ہے بلکہ وہ اپنے محبوب سے جذبات کی تسکین بھی کشید کرتے ہیں، انوار انجم لکھتے ہیں:

"ان کا محبوب انھیں صرف وصال اور ہجر کے مثبت اور منفی دائروں ہی کے گرد گردش نہیں کراتا بلکہ ان کے بے حد پاکیزہ ار معصوم جذباتی خواہشات کی تسکین بھی کرتا ہے۔"(۷)

میرا جی جذباتیت کی رو میں بھی اپنے مقصد سے ہٹتے نہیں ہیں۔ان کا مقصد گلشنِ محبت کا قیام ہے، وہ پریم پجاری اور پھولوں کی ہر کیاری سے علامتی انداز میں برملا مخاطب ہو کر کہتے ہیں کہ انھیں ہر رنگ لبھاتا ہے انھیں مطلوب و مقصود پھلواری ہے۔اگر انھیں مکمل پھول میسر نہیں آتا تو انھیں اک "پات" ہی کافی ہے۔

"کوئی کہہ دے پریم پجاری سے، اِس کیاری سے، اُس کیاری سے
ہر رنگ لبھاتا ہے دل کو مطلب ہمیں پھلواری سے
جب پھول نہیں تو پات سہی
تری جیت سہی مری مات سہی"

(میرا جی، کلیاتِ میرا جی، ۶۱۴)

میرا جی چاہتے ہیں کہ اس دنیا سے من و تُو کا تفاوت ختم ہو جائے۔اس من و تُو کی تفریق کی وجہ سے ہر سو ظلمت چھائی ہوئی ہے۔ وہ اپنائیت اور غیریت کا احساس ختم کر کے محض اپنائیت کے ہی خواہش مند ہیں۔ ان کے مطابق درد اور غم ہی درحقیقت فوز و فلاح کی کنجی بھی ہے اور زندگی میں تحرکِ مسلسل اور گرمیِ محفل

کا سبب بھی، اس نے ڈوبتے ہوؤں کو نہ صرف ابھارا ہے بلکہ ان کی زندگی کی تاریکیوں میں تارا بن کر چمکا ہے۔

"جس دنیا میں تیرا میرا

اس میں جدھر دیکھو ہے اندھیرا

اپنے کون ہیں کون پرائے اس کا بھید نہ پائے

ڈوبے ہوؤں کو کس نے ابھارا

درد ہی درد سے جھلکے تارا

سونی راہ پہ چلے مسافر منزل پاس نہ آئے"

(میراجی، کلیاتِ میراجی، ص ۶۲۱)

میراجی اپنے گیتوں میں جذباتیت کے اظہار کے لیے ہندی الفاظ و تراکیب کا استعمال زیادہ کرتے ہیں۔ ان کی کہنہ مشقی کی بہ دولت کہیں پر بھی یہ الفاظ ثقالت کا روپ نہیں دھارتے بلکہ ان کے جذبات کی ندی کے ساتھ انتہائی ملائمت سے بہتے چلے جاتے ہیں۔ یہی ان کی گیت نگاری کا امتیاز ہے۔

مجید امجدؔ کے گیتوں میں جذباتیت فلسفیانہ کھونٹی پر لٹکی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان کا اسلوبِ اظہار دیگر شعرا سے یکسر مختلف ہے۔ اگرچہ ان کے گیتوں کی تعداد بہت کم ہے لیکن پھر بھی انھوں نے اپنی ذہانت کے بل بوتے پر اس صنف کو بھی نکھار کر فلسفے اور اقتضائے حال سے بغل گیر کروایا ہے۔ یہ سعیِ اظہار صرف مجید امجد کا خاصہ ہے۔ وہ اپنے من کے جذبات کو چنچل لہریں قرار دیتے ہیں۔ جس طرح چنچل لہروں میں طغیانی اور روانی برقرار رہتی ہے، اسی طرح ان کے جذبات کی بھی کوئی منزل نہیں ہے۔ ان کے جذبات کا کوئی ٹھکانہ اور مستقر نہیں ہے۔ اگر ان کی پلکیں برسات سے معمور ہیں تو یہ بھی سمے اور وقت کا تقاضا ہے۔ ذیل میں یہ گیت دیکھیے جو ان کی جذباتیت کا عکاس ہے:

"من کی یہ چنچل لہریں، ان کا کوئی نہ ٹھور مقام

دن گزرے تو صبح سویرا، رات کٹے تو شام

ساون ساون، جلتے جھونکے

پلک پلک، برسات

سمے سمے کی بات"

(مجید امجد، روزِ رفتہ، ص ۱۱۲)

انسانی فطرت کا تقاضا ہے کہ اسے اندوہ و حزن میں اک سہارے کی ضرورت ہوتی ہے۔ جس کے سامنے وہ اپنے دکھ درد بیان کر کے تشفی اور تسلی حاصل کرتا ہے، لیکن مجید امجد کے پاس کوئی ایسا شخص نہیں جس کے سامنے اپنے دکھوں کا اظہار کریں۔ حساس ہونے کے کارن وہ روز احساس کا زہر پیتے ہیں اور اس عمل سے گزرتے ہوئے انھیں اک عرصہ بیت چکا ہے۔ شومیِ قسمت ان کے پُر درد جذبات کا کسی کو پتا ہے نہ کوئی ان کا رازداں اور مسیحا ہے۔

"یہ مرا قصہ غم کون سنے؟ کس کو سناؤں۔۔ کس کو
اپنے احساس کا وہ جلتا ہوا زہر پلاؤں۔۔ کس کو
پیتے پیتے مری اک عمر کٹی ہے اک عمر
دیکھتے ہو وہ جو اک جادۂ نورانی ہے"

(مجید امجد، روزِ رفتہ، ص۱۱۸)

مجید امجدؔ کے گیتوں میں جذباتیت دیگر گیت نگاروں سے مختلف ہے۔ کیوں کہ یہ جذباتیت محض ان کی ذات تک محدود نہیں، بلکہ آفاقیت پر مبنی ہے۔ نیز جذباتیت میں بھی ان کی مخصوص فلسفیانہ اور سائنسی فکر کی تزئین دکھائی دیتی ہے۔ فنی اور تکنیکی اعتبار سے گیت ان کی مخصوص جذباتیت اور خاص رنگِ اظہار کی بدولت انفرادیت اور جدت سے روشناس ہوا۔ یحییٰ امجد کے بہ قول "جذبات کو اپنے دل میں پال پوس کر وہ جوان کرتے ہیں۔"(۸)

قتیلؔ شفائی اردو گیت نگاری کا وہ نام ہے جسے انتہائی قلیل مدت میں بے پناہ مقبولیت ملی مگر قتیلؔ نے اپنی فنی ریاضت، تحقیق اور جستجو نہیں چھوڑی، جس کی وجہ سے وہ معتبر سے معتبر اور مقبول سے مقبول تر ہوتے گئے۔ ان کے ہاں جذباتیت خرد کی گتھیاں سلجھانے کے بجائے سیدھے سادے اور سلاست کے پیرائے میں آگے بڑھتے ہوئے عام فہم الفاظ و تراکیب کے ذریعے دلوں کو موہ لیتی ہے۔ ان کے ہاں قوسِ قزح کے تمام رنگ موجود ہیں، جو ایک خاص کشش رکھتے ہیں۔ ان کی جذباتیت میں روایت اور جدت کے ساتھ ان کی اپنی انفرادیت نظر آتی ہے جو انھیں متقدمین اور متاخرین گیت نگاروں سے ایک الگ مقام عطا کرتی ہے۔ داخلیت اور خارجیت ان کی طبعی اور فکری رجحان کے تحت نمو پاتی ہے۔ قتیلؔ کی جذباتیت اور سینے میں دفن ان کے راز اکثر اوقات گیت کے پیرہن میں ڈھلتے ہیں۔ کسی بھی سطح پر بے وفائی یا نظر اندازی انسان کے اندر بے بسی اور لاچاری کی کیفیت پیدا کرنے کا موجب بنتی ہے۔ بے وفائی انسان کی عزتِ نفس کو مجروح کرتی ہے، مگر وہ پھر

بھی محبوب سے بے پناہ محبت اور خلوص کی وجہ سے اس سے جُڑا رہتا ہے۔ محبت کے تحفظ کے لیے وہ انا و خود داری کو پس پشت ڈال کر محبوب کے سامنے ملتجی ہو جاتا ہے، مگر جواباً مخاطب کی نظر اندازی بر قرار رہتی ہے۔ اس کا ہر ایک پر پیار لُٹانا، نرمی اور محبت سے بات کرنا، انجام سے بے پرواہ ہو کر سراپا محبت بن جانا بھی ایک چاہنے والے کو کھلتا ہے۔ وہ محبوب کی توجہ کا واحد مرکز رہنے کا خواہش مند ہوتا ہے، تاہم اس کی یہ خواہش محبوب کی رنگین مزاجی کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے:

"تو بگیا کی تتلی بن کر پھول پھول پر جھولے
کلی کلی سے پیار بڑھائے، رت رت کے دکھ بھولے

ایک اڑان سے تو اکتائے، بار بار پر تولے
ایک چال نہ بھائے تجھ کو قدم قدم پر ڈولے
اس پر بھی من مورکھ میرا، تیری ہی جے بولے

میرے پاس پرانی چھایا، کایا تیرے پاس نئی
تیرا آنچل رنگ رنگیلا، رنگ رنگ میں باس نئی"

(قتیل شفائی، جھومر، ص ۸۴)

بیسویں صدی میں ترقی پسند نظریات نے دیگر تمام اصنافِ سخن کی طرح اردو گیت کو بھی موضوعی و فکری لحاظ سے متاثر کیا۔ اس تاثر نے گیت کے جذباتی پہلو کو بھی عشقِ مجازی کی زمین سے اٹھا کر متنوع پہلوؤں تک وسیع کر دیا۔ قتیل کی جذباتیت محض عشق و محبت تک ہی محدود نہیں، بلکہ انھوں نے استحصال زدہ طبقے کے رنج و الم کو بھی بیان کیا ہے، نیز اس کے ساتھ رہ نماؤں اور حکم رانوں کی سختیوں اور ریشہ دوانیوں کو بھی عیاں کیا ہے:

"دیکھ چکے ہم لیڈر ویڈر یہ ہیں پیٹ کے بندے
ہم کھاتے ہیں ان کا دھوکا، یہ کھاتے ہیں چندے
سب نے منہ پر خاک ملی اس ظالم پیٹ کی خاطر"

(قتیل شفائی، جھومر، ص ۹۹)

فیض احمد فیض قتیل شفائی کی جذباتیت کے اس پہلو کو ان الفاظ میں سموتے ہیں:

"ترقی پسند شعرا کے قافلے میں اہلِ قافلہ کے ہم سفر بھی ہیں اور ان سے جدا بھی۔ اگر

جذباتی اور نظریاتی معاملات میں ان کے دل و دماغ اپنے ہم راہوں کے ہم آہنگ ہیں تو
اظہار و ترسیل کے مقامات میں قتیلؔ کی آواز منفرد بھی ہے اور ممتاز بھی۔"(۹)

قتیلؔ کے گیتوں میں جذباتیت کو منفرد کرنے والے پہلو ان کی ذات، ذاتی نظریات و افکار اور ذات سے منسلک مسائل و مصائب ہیں۔ اس کے علاوہ ماحول میں موجود مسائل اور مشکلات سے نبرد آزمائی بھی ان کے گیتوں کی انفرادیت قایم کرتی ہے۔ ان کی جذباتیت نظریہ ضرورت کے تحت تفرد سے اجتماعیت کا سفر طے کرتی ہے۔ اس لیے وہ رنگ و نسل اور مذہب و دھرم سے ماوراہو کر انسان کی عظمت کے قائل ہیں۔ اس کا وقار ہمیشہ قایم رکھنا چاہتے ہیں۔ نہ صرف پاکستان میں بلکہ پوری دنیا میں ایک عرصے سے دھرموں اور مذاہب کے ساتھ ذات پات اور رنگ و نسل کے امتیازات کی وجہ سے انسان مسلسل تکلیف و کرب اور مشکلات و آلام کا شکار ہے۔ ذات پات کی اونچ نیچ کچھ انسانوں کے لیے خوش حالی کا باعث ہے اور یہی تقسیم بعض لوگوں کے لیے بد حالی کا مژدہ لے کر آتی ہے۔ اعلا ذات میں جنم لینے والا انسان ہمیشہ خوش حالی میں رہتا ہے برعکس ازیں نیچ ذات سے تعلق رکھنے والا نسل در نسل اسی حقارت و ذلالت اور سماجی جبر میں پستا رہتا ہے۔ قتیلؔ اس دکھ کو اپنے اندر شدت سے محسوس کرتے ہیں، اسی شدتِ کرب کا عکس ان کے گیتوں میں نظر آتا ہے، اس کرب کے بیان میں وہ اللہ سے اندازِ بے بسی میں شکوہ کناں دکھائی دیتے ہیں:

"اک جنم جنم کا روگی اپنا روگ دکھانے آیا۔۔۔ داتا۔۔۔ جنم جنم دُکھ پایا
دین دھرم کی اوٹ سے تیری کھوٹ مٹانے آیا۔۔۔ داتا۔۔۔ یہ کیا بھیس بنایا"

(قتیل شفائی، جلترنگ، ص ۶۰)

پروفیسر عتیق احمد ان کی اس اجتماعی جذباتیت کی ترجمانی کے متعلق رقم طراز ہیں:

"قتیل شفائی کی شاعری ان کے جذباتی اور فکری سفر کی ایسی داستان ہے جس میں آپ
بیتی اور جگ بیتی کے درمیان کہیں حد فاصل نہیں کھینچی جاسکتی۔"(۱۰)

سماج کی ایک اور غیر منصفانہ تقسیم پر بھی قتیلؔ کڑھتے ہیں۔ مادیت پرست امرا کے ہاں خدا سے غفلت، دولت کی ریل پیل، آسودہ حالی، تمکنت اور اسی پندار و غرور کی بہ دولت سماج میں ان کی اجارہ داری بہ طور مجموع ماحول کو مختلف مسائل سے دوچار کرتی ہے۔ اللہ سے لو لگانے والے سفید پوش اور روحانیت پسند عوام اس نام نہاد اجارے میں پس کر رہ جاتے ہیں۔ یہ جبر ایک زمانے سے ان پر مسلط ہے اور فردائے قریب میں بھی اس کے چھٹنے کا کوئی امکان نظر نہیں آتا ہے۔ مادیت پرستوں کے وارے نیارے ہیں جب کہ

روحانیت پسند مسلسل افلاس و تقبض کی چکی میں پس رہے ہیں۔ اللہ سے محبت کے دعوے دار صادق لوگ جرمِ حبِ مذہب میں سزائیں کاٹتے ہیں۔ اللہ کی محبت کی چاہ میں جان تک قربان کرنے والے مسلسل سماجی ظلم و جور کا شکار ہیں۔ قتیلؔ اس ساری سماجی تقسیم سے سخت دل برداشتہ ہوتے ہیں، اللہ کی اندھی تقلید کرنے والوں کی بدحالی اور مسلسل قربانیوں کے نذرانوں کو دیکھتے ہوئے ان کی زبانِ قلم اور پیکرِ گیت گلہ کرنے سے باز نہیں رہتا۔ وہ گلہ آمیز لہجے میں اس نظامِ ظلم کے خاتمے کے متمنی ہیں:

"تیرے دوارے دھنوانوں کے وارے نیارے دیکھے
تیرے چرنوں میں نر دھن پر چلتے آرے دیکھے
تیرے بھوکے پریم پجاری گور کنارے دیکھے
تیری اندھی شر دھانے کیا کیا اندھیر مچایا۔۔۔ داتا۔۔۔ تجھ کو دھیان نہ آیا!"

(قتیل شفائی، جلترنگ، ص ۶۰)

قتیلؔ شفائی نے گیتوں میں روایتی جذباتِ محبت کو بھی انوکھا آہنگ اور منفرد ردھم دیا ہے۔ باہمی محبت کی تقدیس، جذبات کی پاکیزگی اور احساسات کی نزاکت کو کومل الفاظ، مرمریں انداز اور لطیف احساس کے ساتھ گیت کے نازک پیراہن میں سموتے ہیں۔ محبت جب امر ہو جاتی ہے تو قلب و روح کے ویران ظلمت خانے چراغِ انبساط سے منور ہو جاتے ہیں۔ درد و الم اور اداسی و اضمحلال کے گھمبیر سائے نورِ محبت سے چھٹ جاتے ہیں۔ محبت کرنے والوں کا ملن چاندنی رات کے نور میں مزید اضافے کا موجب بن جاتا ہے۔ ہمیشہ ساتھ رہنے کا خیال اور محبت کی کام یابی کا یقین زندگی کی کٹھن رہ گزر کو سہل السفر بنا دیتا ہے۔ یہ خیال ہی آسودگی کا باعث اور کڑے حالات کو عزم و ہمت اور صبر و استقلال سے سامنا کرنے کا ہنر دیتا ہے کہ انسان مسافتِ حیات کا ہر قدم اپنے من چاہے ہم سفر کے ساتھ طے کر رہا ہے۔ قتیلؔ اس خوب صورت احساس کو الفاظ کی ملائمت میں اس طرح سموتے ہیں:

"من میں دیپک جلے، غم کے سائے ڈھلے، پیار کو آ گیا مسکرانا
چاندنی رات ہے، کیا ملاقات ہے، دل سے دل کہہ رہا ہے فسانہ
تو مری حسرتوں کا نگہباں ہوا
زندگی کا سفر کتنا آساں ہوا"

(قتیل شفائی، جھومر، ص ۴۷)

قتیل کی جذباتیت ہر اس پہلو سے معمور ہے جو سماج کی ضرورت ہے، خواہ وہ عشق و محبت ہو، حکم رانوں کی ریشہ دوانیاں ہوں، مظلوموں پر ظلم وجور ہو، مادیت وروحانیت کی چپقلش ہو یا مذہبی پسماندگی کا گلہ۔ گیت میں وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے اس کے موضوعی اور فکری دامن میں جذباتیت کے مختلف پہلوؤں کو ابھارا ہے، اور بساطِ انسان اور ذاتِ انسان کے مطابق اضافے کیے ہیں۔

3۔ درد اور کسک:

درد و کسک اردو گیت کا ایک ایسا موضوع ہے جسے کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انسان کی زندگی خوشی اور غم سے عبارت ہے۔ یہ ایک پنڈولم کی طرح کبھی ایک مقام پر ہوتا ہے تو کبھی دوسرے۔ حیاتِ انسانی ہر دو صورتوں میں مختلف جذبات سے دوچار ہوتا ہے۔ آسودہ حالی اسے انبساط کے جذبات سے روشناس کراتی ہے جب کہ مشکلات کے سبب وہ درد اور کسک کی کیفیات سے دوچار ہوتا ہے۔ انسان کی فطرت میں عشق و محبت شامل ہے، یہ وہ جذبہ ہے جو اسے نہ صرف مضطرب کرتا ہے بلکہ غم دہر کا بارِ گراں اس کے ناتواں کندھوں پر ڈال دیتا ہے۔ پھر یہ اپنے محبوب کی خوش نودی کے لیے مختلف جتن کرتا ہے۔ لیکن روایت کے مطابق دوسری جانب سے نظر اندازی کے سبب یہ بحرِ حزن ویاس میں غرقاب جاتا ہے۔ اگر جذباتِ محبت دونوں جانب موجود ہوتے ہیں تو ایسی صورت میں ہجر وفراق کے لمحات میں خواہشِ وصل کی تشنگی بھی اس کے اندر کسک کا باعث ہے۔ انسانی حیات سے جُڑی ضروریات جب مکمل نہیں ہوتی ہیں تو یہ بھی الم کا باعث بنتی ہیں۔ بعد ازاں سماجی رویے اور استحصالی طبقے کی جانب سے کیے جانے والا ظلم بھی اس کے دامنِ سکون کو تار تار کر دیتا ہے جو درد اور کسکِ مسلسل کا موجب ہے۔ درد و کسک، رنج والم اور حسرت و یاس جیسے مضامین اخترؔ شیرانی کے اکثر گیتوں میں ایک خاص حزنیہ آہنگ میں ملتے ہیں۔ یہ حزنیہ آہنگ رومانیت آمیز اور انفرادیت خیز ہے۔ "درد و غم اور جذبات کی عکاسی بھی اختر شیرانی کی نظموں کی اہم خصوصیت ہے۔"(۱۱)

ایک فطری بات ہے کہ انسان کو جس شخص سے محبت ہوتی ہے، اس کا قرب تسکینِ جاں اور راحتِ قلب کا باعث ہوتا ہے۔ اخترؔ کا محبوب بھی جب رخصت ہوتا ہے تو وہ اندوہ و حزن کی وجہ سے نڈھال ہو جاتے ہیں، ان کی تمام امیدوں کا مرکز و محور ان کا محبوب ہے اس لیے اس سے دوری ان کے لیے درد کا باعث ہے۔

"جب سے رخصت ہوئی وہ رہتا ہوں دن رات اداس
دل میں ہیں شعلہ فشاں، رنج و الم، حسرت و یاس
کوئی تسکیں نہ تسلی، کوئی امید نہ آس

کر گئے ہجر میں سب مجھ سے کنارا ہم دم!

جب سے رخصت ہوئی وہ انجمن آرا، ہم دم!"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر، ص ۳۹۴)

اختؔر کے لیے عشق حزنِ جاں ہے۔ اس سے ملنے والے درد و غم سے اس قدر نالاں اور خوف زدہ ہیں کہ وہ اقرارِ غم کرنے کے لیے بھی خاطر خواہ حوصلہ نہیں رکھتے ہیں۔ تاہم انھیں اس بات کا ادراک ہے کہ کارِ عشق اور پرستارِ حسن بننا خود کو غموں کے لیے وقف کرنا ہے۔ جب کوئی شخص کسی سے محبت کرتا ہے تو پھر اس کے لیے آلام و مصائب سے بچنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ جذباتِ محبت انسان کو ہر لمحہ بے چین رکھتے ہیں، ایک مسلسل تڑپ اور نہاں خانہِ دل میں ایک غیر مختتم کسک پنپتی رہتی ہے۔ اختؔر اس کسک کا اظہار کرنے کے لیے اپنے آپ کو بے بس اور بے حوصلہ پاتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ اس دردِ مسلسل کا سبب عشق ہے۔ اس آگہی کے باوجود وہ اپنے دل و دماغ کو روکنے پر مقدرت رکھتے ہیں نہ اس کی سعی کرتے ہیں۔ وہ اپنا آپ جذبہِ محبت کے سپرد کر کے لامتناہی غموں کا سلسلہ خرید لیتے ہیں، اسی درد و الم کا اظہار ان کے گیتوں کا خاصہ بھی ہے:

"غم کا اقرار کروں، مجھ میں یہ ہمت ہی نہ تھی

دل کو جرات ہی نہ تھی

دل کو کیوں گیسوئے مشکیں میں گرفتار کیا

وقفِ آزار کیا؟

تم نے کیا سوچ کے اس درد سے انکار کیا

فتنہ بے دار کیا؟"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۹۳)

اختؔر کے دل پر جب تواتر سے درد و غم کے نشتر چلتے رہتے ہیں تو وہ بالآخر مایوس ہو جاتے ہیں۔ اسی مایوسی اور بے بسی میں ان کی آنکھیں مسلسل برستی رہتی ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی جوانی ان اشکوں کی برسات میں بہتی چلی جا رہی ہے۔

"مایوسی نے من کو ہے گھیرا

آنسوؤں کا آنکھوں میں بسیرا

آنسو بنے بہہ جائے جوانی

سجنی! برہن کو تڑپائے"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۷۱)

اخترؔ کے ہاں درد و غم اور اندوہ کے مضمون نے ان کے گیتوں میں ایک خاص طرح کی چاشنی پیدا کی ہے۔ ان کے غم سے اکتاہٹ نہیں ہوتی ہے بلکہ ان کے غموں میں شریک ہونے کا جی چاہتا ہے۔ درد و غم کی کیفیات ان کی ذاتی ہی نہیں بلکہ کائناتی ہیں۔

میرآجی کی تڑپ اور اضطرابِ اندروں دنیا، دنیوی زمین اور اس کی بے ثباتی سے منسلک ہے۔ وہ اس دنیا کو مٹی کا ایک ایسا محل قرار دیتے ہیں جو کسی بھی لحظہ منہدم ہو سکتا ہے۔ انسان اس مٹی محل میں چلتا ہوا ایک ایسا سایہ ہے جو اس کی اور اپنی ناپائیداری سے واقف ہوتے ہوئے بھی خواہشات، اہداف اور تمنائیں اس دنیا سے منسلک کر کے پالتا رہتا ہے۔ دنیائے بے ثبات میں کسی شے اور کسی پہلو کو دوام حاصل نہیں ہے۔ ابھی دن کو سورج اپنے پورے جوبن پر چمکتا دمکتا ہے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس تارہِ تاباں سے زیادہ روشن کچھ نہیں ہو سکتا ہے۔ مگر شبِ دیجور کی سیاہی اس کی تابانی کو ایسے لپیٹ دیتی ہے گویا کبھی دوبارہ ابھر نہیں سکے گی۔ آنکھوں کا یہ دھوکا بھی کچھ لمحوں میں ختم ہو جاتا ہے اور تاریکیِ شب سے ایک بار پھر نورِ سحر طلوع ہوتا ہے۔ زندگی اسی نور و بے نوری کا تماشائے مسلسل ہے۔ انسان کبھی آسودہ حالی کے نور سے منور ہوتا ہے تو کبھی مصائب کے اندھیارے اسے اپنی لپیٹ میں لے لیتے ہیں۔ دنیائے فانی کے ہر پہلو اور ہر شعبہ کی بے ثباتی اور تغیرِ مسلسل انسان کو بے چین کیے رکھتا ہے۔ یہ کیفیت انسان کے اندر کسک اور خلش کا موجب ہے۔ میرآجی اسی بے ثباتی کے سبب پیدا ہونے والی کسک کو موضوع بناتے ہیں:

"رات گئے پر آنکھ نے دیکھا سورج میں اندھیارا
رات گئے پر دل نے جانا رات کا جادو سارا
سُکھ کا نور چھپا آنکھوں سے۔۔۔ بیتی رات کا تارا
دل کا بوجھ ہوا کب ہلکا، دل اب بھی دکھیارا
دل نے دوش لگایا۔۔۔ تو نے ماٹی محل بنایا
ہاتھ میں پیالا اٹھایا تو نے، ماٹی محل بنایا"

(میراجی، کلیاتِ میراجی، ص ۵۷۳)

غموں اور دکھوں کی وجہ سے میرآجی کا جینا دشوار ہو گیا ہے۔ ستم بالائے ستم یہ ہے کہ کوئی شخص واقفِ حال بھی نہیں ہے۔ ان کا دل ملال سے ملول اور بوجھل ہو گیا ہے۔ اس عالم میں دکھوں کو روکنے اور ان

سے بچنے کے لیے ان کے پاس کوئی ڈھال بھی نہیں ہے۔

"کوئی نہ جانے میرے دل کا حال

جینا ہے جنجال مجھے اب جینا ہے جنجال

راگ رنگ کا جھولا جھولے، سکھیا سب سنسار

مرا دل ہے دکھ سے بوجھل، دور ہے دکھ کی ڈھال"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص ۵۷۰)

جو شخص میر اجی کو متاعِ جاں سے بڑھ کر عزیز اور پیارا ہے، وہ ان کو کوئی توجہ اور اہمیت نہیں دیتا ہے، جس کے سبب ان کے دل میں ٹیسیں اٹھتی ہیں، ان کا دل بے بس ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ ہمت نہیں ہارتے ہیں، مسلسل رنجیدگی کے باوجود وہ روشِ محبت سے نہیں ہٹتے ہیں۔ اپنے اس دکھ کو کسی سے بھی بیان نہیں کرتے ہیں، چپ چاپ سہ کر اپنی ڈگر پر چلتے رہتے ہیں۔ دردِ اندروں کبھی ان کو راستے سے بھٹکا سکتا ہے نہ روک سکتا ہے:

"جب ٹیس اٹھی تو ڈول اٹھا

دل بے بس ہو کر بول اٹھا

جو پیارے ہیں ان کو پیارے نہیں

ہم راہ تکے، من ہارے نہیں

دکھ کی نہ کسی سے بات کہی

جو دل پہ پڑی چپ چاپ سہی

پر کام تو پھر بھی سنوارے نہیں

اب راہ تکے من ہارے نہیں"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص ۵۶۱)

جب میر آجی کی زندگی میں ہر دن کا سورج دکھ کا ایک نیا الاؤ لے کر روشن ہوتا ہے تو وہ سرِ کرب میں دوامی کی یہ دولت اپنے دل سے سُکھ کا دھیان تک نکال دیتے ہیں۔ شورش سے بھاگ کر عالمِ سکوت میں پناہ گزیں ہوتے ہیں، جہاں ظلمت ہی ظلمت ہے۔ یہ اندھیرا انھیں مسلسل ڈسے جا رہا ہے۔

"سُکھ کے دھیان کیسے اب آئیں

نینا بیری

جیتے جائیں انسون مالا

رات کا جادو کالا۔۔۔ڈسنے والا"

(میراجی، کلیاتِ میراجی، ص۵۶۰)

مجید امجد کا فسانہ درد و غم وطن کی محبت اور مودت سے جڑا ہوا ہے۔ بیسویں صدی میں سرزمینِ ہندوستان سیاسی و سماجی مسائل سے دوچار تھی۔ ذوالفقار احمد تابش کے بہ قول

"مجید امجد کی شاعری اپنے عہد کے دکھوں اور سکھوں سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔
وہ عصرِ حاضر کے ان سبھی المیوں سے آگاہ ہے جو اس کی آنکھوں کے روبہ رو وقوع پذیر
ہوتے ہیں۔"(۱۲)

نو آبادیاتی نظام نے ہندوستان کو زمینی و عوامی سطح پر متاثر کیا۔ نصف اول کی آخری دہائی جہاں آزادی کی نوید لے کر آئی وہیں نئے سماجی اور سیاسی مصائب کا مژدہ بھی ہم راہ لائی۔ قیامِ پاکستان کے بعد ملک کو سیاسی مسائل، قلتِ وسائل، سماجی پسماندگی اور مہاجرین کی درماندگی جیسے کئی مسائل کا سامنا کرنا پڑا۔ قائدینِ پاکستان کی جلد وفات کی بہ دولت پاکستان کا ایک اہم مسئلہ مخلص قیادت کا فقدان تھا۔ مارشل لاء کے بارہا نفاذ اور جمہوری حکومتوں کی نااہلی اور بدعنوانی کے سبب ملک مسلسل تنزلی کا شکار ہونے لگا۔ یہ منظر نامہ مجید امجد جیسے حساس دل عوام کے لیے ایک کربِ مسلسل کا باعث بنتا ہے۔ مجیدؔ جب وطن کو بدعنوانی، ناانصافی، تنزل، پستی اور ناگفتہ حالات کے دلدل میں دھنستا ہوا دیکھتے ہیں تو ان کا دل درد و کسک سے بھر آتا ہے۔ جب اس دھرتی کے لوگ مشکلات کا شکار ہوتے ہیں تو یہ خود بھی اس وجہ سے بر سرِ آزار ہو کر اپنے گیت میں دکھ و درد کی تمام کیفیات بیان کرنے لگتے ہیں۔ انھیں ہر آن اور ہر گام خاموش لاشیں اور صدر و دل کی کاشیں اٹھانا پڑتی ہیں۔ یہ ماحول ان کی رنجیدگی اور افتادگی کا باعث ہے۔ ان کے گیت سے رنجیدگی اور آزردگی ٹپکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے:

"ہر اک گام کی زد میں خاموش لاشیں
جبینوں کے ٹکڑے تو سینوں کی قاشیں
یہ گزرے ہوئے راہ رووں کے فسانے
یہ رستہ کہاں ختم ہو گا، نہ جانے؟"

(مجید امجد، روزِ رفتہ، ص۲۰)

مجید امجد کا یہ درد جو حب الوطنی کی بہ دولت جنم لیتا ہے، انھیں مایوسی اور گم راہی کی طرف لے کر جانے کے بجائے امیدِ نویدِ انقلاب عطا کرتا ہے۔ کسک اور بے چینی ان کے اندر صبحِ نو کے طلوع ہونے کی امید جگاتی ہے۔ وہ اپنی زیرک فہمی اور نورِ بصیرت سے آنے والے انقلاب کو دیکھتے ہیں، جو وطن سے ذہنی و فکری غلامی کی زنجیروں کو توڑنے کا سبب بنے گا۔ یہاں ان کا درد اپنے ملک کی غلامی سے گزرتا ہوا دنیا کے تمام مظلوم ممالک کی غلامی اور مفلوک الحالی تک پھیل جاتا ہے۔ وہ غلام اقوام کا دکھ اپنے اندر محسوس کرتے ہیں اور اس دکھ کی بہ دولت اس بات کی پیش گوئی کرتے ہیں کہ عن قریب لوگ بیدار ہوں گے، اس انقلابی بیداری سے زنجیرِ غلامی ٹوٹ جائے گی، کوئی ملک غلام اور مفلوج نہیں رہے گا۔ مشرق و مغرب میں غلامی کی کڑی دھوپ پر آزادی کی بدلیاں چھا جائیں گی۔ باہمی تفاوت و نفرت جذبۂ محبت میں ڈھل جائے گی۔ دنیائے عالم کے ناگفتہ بہ حالات مجید کے اندر تڑپ پیدا کرتے ہیں، اس تڑپ سے ان کے اندر جستجوئے انقلاب جنم لیتی ہے۔ گویا مجید کی کسک یاس و حزن میں لپٹ جانے کے بر عکس اس کے بدلاؤ پر یقین رکھتی ہے:

"دنیا جاگی تو کوئی محکوم نہ ہو گا
کوئی وطن آزادی سے محروم نہ ہو گا
چکنا چور غلامی کی دیوار تو ہو گی
صدیوں کی سوئی دنیا بیدار تو ہو گی"

(مجید امجد، روزِ رفتہ، ص ۲٦)

قتیل شفائی کے لیے غم کی دولت کوئی نئی دولت نہیں ہے۔ اس سے قبل بھی وہ درد و کسک کی دہلیز پر تنہا کھڑے رہے۔ غم کے سورج کی کرنیں ان کے تن من میں اتر کر شعلہ جوالا کو بھڑکاتی رہی ہیں۔ یوں ان کی رگوں میں ملال گردش کرنے لگا اور اس کیفیتِ کسک کو کم کرنے کے لیے آنکھوں سے آنسوؤں کا ایک سیلاب امڈ آیا۔ ان کے درد کا ایک پہلو اخلاص و مودت ہے۔ ان کی محبت کا فلسفہ یکتائی سے مزین ہے۔ محبت میں وہ شرکتِ غیر سے سخت نالاں ہیں۔ جس شخص کی محبت انسان کے دل میں بسی ہے، اگر اس کا دل کسی اور کی محبت سے معمور ہو، تو یہ ادراک سخت دل گیر اور الم ناک ہوتا ہے۔ انسان جذبۂ محبت پہ بند باندھنے کی مقدرت نہیں رکھتا ہے، محبوب کے دل میں کسی اور کی محبت کی موجودگی اس کے لیے دردِ مسلسل کا موجب بنتی رہتی ہے۔ وہ اس بات پر سخت رنجیدہ ہوتا ہے، کبھی آنسوؤں کو پی کر ضبط کا ثبوت دیتا ہے، کبھی ندامت دامن گیر ہوتی ہے، غرض ایک کسک ہے جو مسلسل تذبذب کا باعث ہے۔ محبت میں بے وفائی کا دکھ جھیل کر یہ بات مزید تڑپا

دیتی ہے کہ ایک چاہنے والے کا نورِ نظر کسی اور کے ملن سے سرشار ہو رہا ہے، ایسی صورت میں محبوب کے ہاں شہنائی کی آوازیں قلب و جاں پر بجلی بن کر گرتی ہیں۔ بے وفائی کا احساس اعصاب مضمحل اور جذبات کو رنجیدہ کر دیتا ہے:

"دور کہیں باجے شہنائی   تڑپ رہی اپنی تنہائی
جیت کے آج وفا کی بازی،   پیار نے کھائی مات
پل بھر آس کے جگنو چمکے   پھیل گئے پھر سائے غم کے
چھوڑ دیا اک ہرجائی نے،   تھام کے میرا ہات
دیا جلے ساری رات"

(قتیل شفائی، جھومر، ٦٩)

خواجہ عبدالغفور نے قتیلؔ کے ہاں درد اور کسک کے بیان کی توجیہہ و توضیح ان الفاظ میں کی ہے:

"اس نے زندگی کے جذبات و کیفیات اور کرب کو لذت کا وسیلہ بنا دیا ہے۔ جذبات و احساسات کی ایسی نازک گھڑیاں جو انسان کو غم سے بے بس اور اداسی سے ملول کر جاتی ہیں، قتیل کے یہاں پہنچ کر لطیف اور حسین ہو جاتی ہیں۔ ان کی شاعری دل پر گزرنے والی دشوار اور کٹھن مراحل کو جھیلنے اور جینے کا حوصلہ دیتی ہے۔"(١٣)

قتیلؔ نے اس عورت کے جذباتِ درد کی بھی ترجمانی کی ہے جو اپنا سب کچھ قربان کر کے، اعزہ و اقارب کو چھوڑ کر اور ساری کشتیاں جلا کر اپنی دلی خواہشات کی تکمیل اور اپنے مقصد کے حصول کے لیے جب منزل تک پہنچتی ہے تو حسبِ منشا خواہش پوری نہ ہونے کی وجہ سے پشیمانی اور پریشانی میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ دنیا کا یہ دستور ہے کہ یہاں خواہشات کی تکمیل اگرچہ ناممکن نہیں لیکن مشکل ضرور ہے۔ عموماً جو شے یا مقصد انسان کو بے حد عزیز ہوتا ہے وہی اس سے دور چلا جاتا ہے۔ قتیلؔ کے گیتوں میں ایسی ہی ایک عورت کے دلی درد اور الم کو بیان کیا ہے جو حصولِ منزل کے بعد بھی تشنۂ خواہش ہے۔ نیز اپنی سعی و قربانی پر اظہارِ ندامت کرتی ہے۔ وہ اپنی فطری صلاحیتوں، رشتوں، ساتھیوں، زندگی کی رنگارنگیوں، آسانیوں اور سہولتوں کو جس مقصد کے لیے قربان کر آئی تھی وہی مقصد نارسا رہ گیا۔ ندامت کا یہ احساس اسے ایک نہ ختم ہونے والے درد میں مبتلا رکھتا ہے، جس سے نجات ممکن نہیں:

"کیا یہی ہے وہ منزل کہ جس کے لیے ان گنت ہم سفر چھوڑ آئی ہوں میں

چند سال اس طرف زندگی کے حسیں جلوہ زاروں سے منہ موڑ آئی ہوں میں

میری آواز میں وہ کھنک بھی نہیں

میری پرواز کی وہ دھنک بھی نہیں

مجھ کو آواز دو

ذوقِ پرواز دو

میں انھی راہ گزروں کی ہو جاؤں گی

میں انھی جلوہ زاروں میں کھو جاؤں گی"

(قتیل شفائی، جلترنگ، ص۳۱)

قتیل شفائی کا دائرۂ فکر جیسے جیسے ارتقا پذیر ہوتا ہے، ویسے ویسے ان کے جذبات بھی وسعت پذیر ہوتے ہیں۔ نوعمر دوشیزاؤں کے نوزائیدہ جذبات اور چنچل طبیعت سے لے کر دنیا کے گھمبیر اور حوصلہ آزما رسوم تک ہر شعبۂ حیات ان کے جذبات میں ہل چل کا موجب بنتا ہے۔ لمحاتِ محبت کے جذبات سے لبریز شاعر کا دلِ حساس دنیا کے خود غرض رواجوں پر کُڑھتا ہے۔ نفرت و نخوت کی خوں خواری محبتوں کے مقدس جذبات کو مفقود کر رہی ہے۔ انسان ہی انسان کا سب سے بڑا عدو اور رہزن بن چکا ہے۔ طاقت کے نشے میں دھت انسانِ فانی نسبتاً نحیف و نزار لوگوں کو پنجۂ ظلم میں دبا کر رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ انسان کی سفاکیت، بے حسی، خود غرضی، فرائضِ امن و محبت سے کوتاہ نظری اور اس کے اندر صفتِ خیر کی موت کے مظہر پر کائنات اور مافی ہائے کائنات سبھی ماتم کناں ہیں:

"کون کسی کا اس دنیا میں، پیار کے ناطے ٹوٹ رہے ہیں

انسانوں کے بھیس میں رہزن، مظلوموں کو لُوٹ رہے ہیں

سب روتے ہیں درد کے مارے

کیا چندا، کیا تارے"

(قتیل شفائی، جھومر، ص۷۶)

فی زمانہ دنیا میں شوبز کا رواج چل نکلا ہے۔ ایک ناسورِ سماج یہ بھی ہے کہ ہر معاشرے، ملک اور قوم نے اس قباحت کو بھی بہ طور پیشہ قبول کر لیا ہے کہ عورت ایک رقاصہ، اداکارہ، بازارِ حسن اور اشتہاروں کی زینت کے طور پر استعمال کی جاسکتی ہے۔ ان شعبوں میں عورت کے حسن اور ہنر کو ہاتھوں ہاتھ لیا جاتا ہے۔ ان

میں بعض ایسی ہیں جو شوق کی تکمیل کے لیے اس دنیا میں آتی ہیں مگر اکثریت ایسی عورتوں کی ہے جو حالات سے مجبور و مقہور ہو کر یہاں پناہ لیتی ہیں۔ ایسی عورتوں کے حسن و ہنر کو بے طرح سراہا جاتا ہے، مقبولیت و شہرت کی دنیا میں یہ سب سے اوپر ہوتی ہیں۔ مگر اس شہرت اور ہنر کے پس پردہ ان کی امنگیں، جذبات، نسوانیت اور عصمت کے پرخچے کسی کو دکھائی نہیں دیتے ہیں۔ وہ ایک ایسے روبوٹ کی طرح جذبات اور احساسات سے عاری، پیشے کے تقاضوں پر چلنے والی مورتیاں بن جاتی ہیں جن کی اپنی کوئی زندگی نہیں رہتی ہے۔ ان کا نسوانی غرور ٹوٹ جاتا ہے اور جذبۂ محبت کا تقدس پامال ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی آرائش و زیبائش کو ہر دیکھنے اور سراہنے والی نظر کی نذر کر دیتی ہے۔ اپنی ذات سے منسلک اس کے مقدس خواب، پاکیزہ جذبات اور شفاف خیالات اس پیشے کو نبھانے اور مجبوریوں کو تھپکنے کی بھینٹ چڑھ جاتے ہیں۔ وہ اپنا حسن و تمکنت، عزت و عصمت، جذبہ و احساس، تن، من ہر شے لٹا کر اس پیشے کے تقاضے پورے کرتی ہے اور بالآخر معتوب ہی ٹھہرتی ہے۔ شباب کا مرجھانا اس کی ہر قربانی کو مسل کر سماج میں اس کو بے کار قرار دیتا ہے۔ قتیلؔ تقدیر کی ڈسی ہوئی ایسی ہی اداکاراؤں کے درد کی آواز بنتے ہیں:

"سہیلی! ترا بانکپن لُٹ گیا   آئینہ توڑ دے

تری آرائشوں کا چمن لُٹ گیا   آئینہ توڑ دے

تیری نیندیں لٹیں   تیرے سپنے لٹے

جو بھی نغمے لیے   تیرے اپنے لٹے

تیرا تن لٹ گیا   تیرا من لٹ گیا"

(قتیل شفائی، جھومر، ص ۷۳)

ایسی عورت اپنی تمناؤں اور عصمت کی چلتی پھرتی تربت ہے۔ اس تربتِ حسیں کا فنِ رقص و اداکاری ہاتھوں ہاتھ بکتا ہے۔ اس کے عوض اسے بھاری دولت ملتی ہے، عوام و خواص میں سراہا بھی جاتا ہے اور شہرت و مقبولیت بھی حاصل ہوتی ہے۔ زمانہ اس کو ہر طرح سے قبول کرتا ہے کیوں کہ یہ سرمایہ داری کی دین ہے۔ اور سرمایہ داری بہ زورِ سطوتِ زر اپنی من چاہی چیزوں کو قبول کرواتی ہے، چاہے وہ معاشرے کا ناسور ہی کیوں نہ ہوں۔ قتیلؔ شفائی طنز کرتے ہوئے اس تمام صورت حال کو گیت میں یوں سموتے ہیں:

"ہوتا ہے بھرپور بدن کا روز یہاں نیلام

روپ اسی کا، رنگ اسی کا، جس کی جیب میں دام

اب تیرا میرا کیا میل　　　یہاں پیسے کا ہے سب کھیل
پیا دل کو سمجھالے"

(قتیلؔ شفائی، جھومر، ص ۸۰)

قتیلؔ کے ہاں درد و کسک اور رنج و الم کی ذیل میں جو مضامین ملتے ہیں وہ اردو گیت نگاری میں ایک الگ شناخت رکھتے ہیں، کیوں کہ وہ ہر طبقے کی آواز ہیں۔ زندگی کے ہر شعبے میں درد و الم کا باعث بننے والے واقعات، حالات اور رسومات قتیلؔ کے گیتوں کا موضوع ہیں۔ اس امر کی تکمیل کے لیے انھوں نے کبھی اپنی ذات اور اس کے اندر پنپنے والے درد و کسک کا سہارا لیا اور کبھی معاشرے کے دوسرے کرداروں کے ذریعے کسک و قلق کو بیان کیا ہے، جو ان کے مشاہدے کی گہرائی اور ژرف نگاہی کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

4۔ عشق و محبت:

گیت کا بنیادی موضوع 'عشق و محبت' ہے۔ تمام گیت نگاروں کے ہاں مختلف عشقیہ پہلوؤں کا اظہار بہ کثرت ملتا ہے۔ اردو شاعری میں عشقِ مجازی و حقیقی دونوں موجود ہیں۔ لیکن اردو گیت کو عموماً عشقِ مجازی کے اظہار کا ایک ذریعہ سمجھا جاتا ہے۔ گیت نگاروں نے اپنے تئیں تمام عشقیہ کیفیات و رجحانات کو اپنی اپنی سمجھ بوجھ، مزاج و تجربات اور مشاہدات کے مطابق بیان کیا ہے۔ کائناتِ عشق کی وسعت لامحدود و لامتناہی ہے۔ ازل سے ابد تک اس کا دائرہ پھیلا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ چند مصرعوں میں اس کو سمیٹنا ایک ہنر باکمال ہے۔ اس کے اسرار و رموز کی داستاں طولانی اور پُر معانی ہے۔ یہ وہ طغیانی ہے جو جذبات کی ہر ندی اور دریا میں موجود ہے۔ شیریں و فرہاد، لیلیٰ و قیس، سسی پُنوں، ہیر رانجھا اسی جذبۂ عشق کی بدولت منزلِ دوام تک پہنچے۔ جذبۂ عشق انسان کے لیے مسرت و انبساط کا باعث بھی ہے اور درد و الم کا بھی۔ اس کا فطری تقدس اور احساس انتہائی لطیف ہے۔ اسی سے منسلک جستجوئیں اور تمنائیں ایک لطف بھری کسک کا سبب بھی بنتی ہیں۔

اخترؔ شیرانی کے گیتوں میں مستعمل تخیل و فکر نے عشق کی معاونت سے عالمِ محبت کی تمام منازل طے کی ہیں۔ ایک ایسی دنیا آباد کرنے کی کوشش کی ہے، جہاں موجودہ دُنیا کی مشکلات ان تک نہ پہنچ سکیں۔ اخترؔ خمارِ محبت سے سرشار گھنے درختوں کی چھاؤں میں عشق کے دل فریب گیت گاتے ہیں۔ اپنی وارداتِ قلبی، کیفیات و جذباتِ داخلی کو مصرعوں کی صورت میں قرطاس کے سپرد کرتے ہیں۔ سوزِ دروں، اظہارِ جنوں، فراق کا حالِ زبوں، غنائیت و موسیقیت، شعریت، بہجت و مسرت، روانی و طغیانی اور عنفوانِ جوانی جیسے تمام خصائص سے مرصع ہو کر ان کا جذبۂ عشق منصۂ شہود پر جلوہ گر ہوتا ہے۔ ایس اختر جعفری اخترؔ کے ہاں عشقیہ

جذبات اور محبت کے احساسات کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

"یہ سب وہی جذبات و احساسات ہیں جو ایک عاشقِ صادق کو عشق کی منزل میں عموماً پیش آتے ہیں۔ اختر ان جذبات کی عکاسی اس طرح فن کارانہ انداز میں کرتے ہیں کہ اس کی صداقت میں کسی قسم کا وہم و گمان بھی نہیں کیا جا سکتا۔"(۱۴)

اخترؔ کے عشق میں جنسی محبت کے ساتھ افلاطونی عناصر کا رنگ موجود ہے۔ ان کے عشق کو معراج تخیلاتی محبت کی بہ دولت نصیب ہوتی ہے۔ جب سماج راہِ عشق میں حائل ہوتا ہے تو وہ اپنے محبوب کے ہم راہ ایسی دنیا تخلیق کرنا چاہتے ہیں، جس میں وہ عشق کی تمام منازل بغیر کسی رکاوٹ کے طے کر سکیں۔ دولتِ حسن سے معمور سلمٰی، مرمریں جسم سے شاداب ریحانہ، خوب صورت غزالوں کی مانند حسین اور دل کش وادیوں میں گل گشت کرنے والی عذرا ان کے عشقِ مجازی کا محور و منبع ہیں۔ اختر کے گیتوں میں جا بہ جا ان کرداروں کا تذکرہ ملتا ہے۔ جو انھیں اپنی جان سے بڑھ کر محبوب ہیں۔ اخترؔ کا عشق سلمٰی کے بے پناہ حسن، معصومانہ چہرے، دل فریب آنکھوں، نازنین و مرمریں جسم، دل نشیں عکس، نکہت و تنویر سے معمور سراپے، گیسوئے شب تاب اور کشادہ جبیں سے تسکین پاتا ہے۔ وہ عشقیہ جذبات میں اس قدر محو رہتے ہیں کہ کبھی سلمٰی کی یاد سے باہر نہیں آتے حتیٰ کہ اس کی تصویر تک پہ قربان ہو جانے کو تیار ہیں:

"تو از سر تا بپا اک نکہت و تنویر ہے سلمٰی!
شراب و شعر و موسیقی میں پنہاں تیری رنگت ہے
مرے خاموش دل میں موجزن تیری محبت ہے
بہار اور خواب کا ہیکل تری تصویر ہے، سلمٰی!"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۲۰۰)

اخترؔ کو محض اپنی محبوبہ ریحانہ ہی سے محبت نہیں ہے بلکہ اس سے متعلقہ ہر شے اسے محبوب ہے۔ جس مقام پر وہ جاگزیں تھی، اختر کے بہ قول وہ وادی بھی حسن و لطافت، رعنائی و زیبائی کا مرقع ہے۔ وہ اس وقت کو یاد کرتے اور سر دھنتے ہیں جب ریحانہ اس وادی میں رہائش پذیر تھی، اس کی موجودگی سے وادی کا حسن اور غرور برقرار تھا۔ اس کے جاتے ہی وادی کا حسن بھی جاتا رہا، اب وہ محض کھنڈر ہے۔ یہ کھنڈر بھی ریحانہ کی دل فریبی و دل کشی کے ساتھ اس کے معصوم افسانے سناتے ہوئے اسے یاد کرتے ہیں:

"اسی ویرانے میں اک دن بہشتیں لہلہاتی تھیں

گھٹائیں گھر کے آتی تھیں، ہوائیں مسکراتی تھیں

کہ وہ بن کر بہارِ جنتِ ویرانہ رہتی تھی

یہی وادی ہے وہ ہم دم! جہاں ریحانہ رہتی تھی!"

(اختؔر شیرانی، کلیاتِ اختؔر شیرانی، ص۱۵۳)

اخترؔ "عندلیب گلشن ناآفریدہ" ہیں اور عشق کی رہ نمائی میں اپنے مقاصد کی تکمیل کے خواہاں ہیں۔ اخترؔ جذبہِ عشق میں ڈوبے اس دنیائے دروغ و فریب سے کہیں بہت دور جانے کے متمنی ہیں۔ ان کی نظر اور تجربے میں یہ دنیا گناہوں کا گڑھ اور دھوکے سے معمور ہے۔ ایسی دنیا میں عشقِ صادق سا مقدس جذبہ لے کر چلنا ناممکن ہے۔ اس جذبے کے ہم راہ وہ ایک ایسی دنیا میں جانے کی خواہش رکھتے ہیں جو تصنع اور گناہوں سے یکسر پاک ہو۔ ان کا جذبہِ روحانی اس چیز کا متقاضی ہے کہ موسیٰ کی طرح طور جیسی مقدس وادی میں روحانیت کو مرتفع کریں۔ وہ اپنے مقدس جذبات کی تحفیظ کے لیے اسی جذبے کے تحت خلد بریں تک رسائی چاہتے ہیں، تاکہ ان کی روحانی تطہیر برقرار رہے۔

"اے عشق! ہمیں لے چل، اک نور کی وادی میں

اک خواب کی دنیا میں، اک طور کی وادی میں

حوروں کے خیالاتِ مسرور کی دنیا میں

تا خلد بریں لے چل!

اے عشق، کہیں لے چل!"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص۷۳)

عورت جذبہ عشق میں جس قدر صادق، مخلص اور شدید ہوتی ہے، وہ اسی کا خاصہ ہے۔ محبوب کی صورت میں نخرہ و نظر اندازی اور عاشق کی صورت میں دل و جان سے قربان ہونے کا جذبہ، جذبات کی شدت اور مسلسل تڑپ اس کی نسوانیت کا خاصہ ہے۔ اخترؔ کے گیتوں میں عورت کے اس جذبے اور جذب کی متنوع کیفیات کی عکس بندی جزئیات کے ساتھ ملتی ہے۔ اخترؔ کے ہاں عورت مشرقی روایتی عورت کے روپ میں بھی سامنے آتی ہے۔ مشرقی عورت کا وصفِ خاص ہے کہ وہ آتشِ محبت میں کود بھی جائے تو ریت و رواج کے خوف سے اس کا نہ صرف یہ کہ اظہار نہیں کرتی بلکہ جذبہِ محبت کو دنیا، محبوب اور خود اپنے آپ سے بھی چھپا کر رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ اس جذبے کی حقیقت جانے بنا ہی اس کی تحقیر کی جائے گی، اسے غلط سمجھا

جائے گا اور سماج میں اس کے کردار اور اعزاز کو اچھالا جائے گا۔ معاشرے کی اسی ریت اور مشرقی عورت کی شرم و حیا کی بہ دولت وہ اظہارِ عشق کو اپنے لیے ممنوع سمجھتی ہے۔ اس کی حیا عشق کے برملا اظہار کی اجازت نہیں دیتی۔ جب کبھی اس کے عشق کی حقیقت کھلتی ہے، وہ تڑپ جاتی ہے۔ اس پہلو کو اختر شیرانی نے مذکورہ گیت میں یوں بیان کیا ہے:

"مرے جی میں تھی بات چھپائے رکھوں، سکھی چاہ کو من میں دبائے رکھوں

انھیں دیکھ کے آنسو جو آ ہی گئے، مری چاہ کا بھید وہ پا ہی گئے"

(اختر شیرانی، طیورِ آوارہ، ص۱۷۰)

علاوہ ازیں، پردیس میں رہنے والے سے عشق کرنے والی دوشیزہ کے جذباتِ محبت کو بھی اختر گیت کے معروض کا حصہ بناتے ہیں۔ پردیسی محبت انسان کو ہر لحظہ مضطرب رکھتی ہے، یہ ایسے ہی ہے جیسے بہتا ہوا پانی، جو کبھی ہاتھ نہیں آتا۔ جیسے اُڑتی چڑیا پل میں ایک جگہ اور اگلے پل دوسری جگہ پھدکتی ہے، پردیسی کی زندگی بھی مسلسل سفر میں بسر ہوتی ہے اور اس کے لیے محبت رکھنے والے ہمیشہ اس کی آمد اور ملن کی آس میں بے چینی کا شکار رہتے ہیں۔ وہ دوشیزہ جو پردیسی کی محبت کا شکار ہے، انتہائی مضطرب انداز میں اپنے دکھ اور کرب کو بیان کرتی ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ پردیس میں رہنے والوں کی مجبوریاں اور ذمہ داریاں محبت و مودت سے اہم ہوتی ہیں، اس کی محبت میں اخلاص کی وہ شدت مفقود ہوتی ہے، جو ایک عورت اس کی محبت میں اپنائے رکھتی ہے:

"پردیسی کی پریت ہے جھوٹی   جھوٹی پردیسی کی پریت
پردیسی سے دل کا لگانا   بہتے پانی میں ہے نہانا
کوئی نہیں نسی کا ٹھکانہ   رمتے جوگی کس کے میت
پردیسی کی پریت ہے جھوٹی   جھوٹی پردیسی کی پریت"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص۳۶۹)

اختر نے اپنی محبوبہ کے حسن کو شاعرانہ اظہار کے وسیلے سے بیان کیا ہے۔ عذرا کو حور اور پری کا عکسِ نازنیں قرار دیتے ہیں۔ اختر کے ہاں ان کا نورِ نظر حسنِ تام ہے۔ جس صاحبِ بصارت شخص کو عذرا کا جلوۂ حسن نصیب ہو گا اس کی فکر و نظر انوار سے مرصع ہو جائے گی۔ اپنے استعاراتی تصرف کے ساتھ عذرا کے حسن کو بہار و خواب کی خوب صورتی اور شراب و شعر کے خمار کی شرح قرار دیتے ہیں۔ ان کے تشبیہاتی اور

استعاراتی نظام کو تحرک عشق و محبت کی یہ دولت ملتا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کے گیتوں کی کشش اور لطف بڑھ جاتا ہے:

"پری و حور کی تصویرِ نازنیں عذرا
شہیدِ جلوہِ دیدار کر دیا تو نے
نظر کو محشرِ انوار کر دیا تو نے
بہار و خواب کی تنویرِ مرمریں، عذرا
شراب و شعر کی تفسیرِ دل نشیں عذرا!

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۲۷۶)

اختر کے عشقیہ مضامین کا ایک اور پہلو معاملہ بندی ہے۔ دیگر پہلوؤں کی طرح یہ پہلو بھی اردو روایتی معاملہ بندی سے ہٹ کر ہے۔ انھوں نے یہاں بھی جدت و ندرت، رومانیت و بے باکیت کا سہارا لے کر گیت کے حسن میں بے مثل نکھار پیدا کیا ہے۔ اختر شیرانی کے ہاں عشق کا ایک پہلو ہجر و فراق ہے۔ ان کے ہاں یہ بہ کثرت ملتا ہے۔ دیگر پہلوؤں کی طرح یہ بھی انفرادیت کا حامل ہے، یہ انفرادیت اصلیت سے معمور ہے۔ جس میں سچائی کے سوا کوئی پہلو نظر نہیں آتا ہے۔ انھوں نے جس طرح وصل کی تڑپ اور ہجر کی اذیت کو قلم بند کیا ہے، اس سے صداقت اور حقیقت جھلکتی ہے۔ اس صداقت کو خاص رنگ ان کی رومانیت اور بے ساختگی عطا کرتی ہے۔ ہجر کے لمحات میں مجبوری، دوری اور معذوری کے کرب کے باوجود وہ خود مایوس ہوتے ہیں نہ اپنے مخاطب کو مایوس ہونے دیتے ہیں۔ ہجر و فراق کے کڑے لمحات میں بھی رجائیت کا دامن نہیں چھوڑتے ہیں۔ یہ رجائیت رومان سے مملو ہو کر سامنے آتی ہے۔ انھیں یقین ہے کہ ان کا جذبہِ محبت اس ہجر کو وصل میں بدل دے گا۔ اگر ایسا نہ بھی ہوا تو ایک خواب کی صورت محبوب کے شبستان کا تصور کر کے دل کو بہلا لیں گے۔

"تو میرے پاس آنے سے معذور ہی سہی
مرا فراق بھی تجھے منظور ہی سہی
یہ بھی سہی کہ مجھ سے بہت دور ہی سہی
ان دوریوں کو وصل کا عالم دکھاؤں گا
میں خواب بن کے تیرے شبستاں میں آؤں گا"

(اختر شیرانی، کلیات اختر شیرانی، ص ۳۹۱)

محبوب سے دوری اور فراق کی وجہ سے اختر کو یہ تمام عالم ویرانی اور پریشانی کا مظہر محسوس ہوتا ہے۔ اس کی ہر جہت مغموم و محزون دکھائی دیتی ہے۔ ہجر کی وجہ سے دن کی تنویر کو بھی ظلمت تسخیر کر لیتی ہے۔ اس کیفیت میں وہ اپنے محبوب سے استفہامیہ انداز میں مخاطب ہو کر کہتے ہیں کہ اس ظلمتِ ہجر کو نورِ وصل کب نصیب ہو گا۔

"ویراں ہے کائنات تمہارے فراق میں
غم گیں ہے شش جہات تمہارے فراق میں
ظلمت کدہ ہے رات تمہارے فراق میں
برقِ جمال سے اسے کب جگمگاؤ گی؟
شملے کی وادیوں میں ہمیں کب بلاؤ گی؟"

(اختر شیرانی، کلیات اختر شیرانی، ص۳۸۶)

ہجر کی طویل مسافت اور وقت کے ساتھ کرب کی بڑھتی طوالت ناقابلِ برداشت مفارقت کے اتمام کا تقاضا کرتی ہے۔ یہ درد ایسا درد ہے جس کا کوئی درماں نہیں ہے۔ اس کا علاج اور مسیحائی اتمامِ جدائی ہی ہے۔ اس لیے اخترؔ اس غم کو غلط کرنے کے لیے گیت کے ذریعے محبوب سے مخاطبت کے پیرائے میں قُربت کی دعوت دیتے ہیں اور یہ باور کراتے ہیں کہ اب آنکھوں کی ٹھنڈک اور دل کا سہارا صرف اور صرف محبوب ہی ہے۔ وہ اس سے ملتجی ہو کر کہتے ہیں کہ ان دوریوں کو ختم کر دو۔

"اب تو آؤ پاس ہمارے
دل کے سہارے، آنکھ کے تارے
بیت چلیں ماہ تاب کی راتیں پیار کے میٹھے خواب کی راتیں
ہجر کے دن بھی کتنے گزارے
اب تو آؤ پاس ہمارے"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص۳۷۴)

اخترؔ کے ہجر و فراق کی کیفیات دیگر گیت نگاروں سے زیادہ مختلف تو نہیں ہیں لیکن ان کے ہاں فراق کے پہلو رومان کے پیرہن میں جلوہ گر ہوتے ہیں نیز رجائیت برقرار رہتی ہے۔ فراق کے مسلسل اور کڑے لمحات بھی ان کے اندر مایوسی کے کرب کا باعث نہیں بنتے ہیں۔ یہ رجائی کیفیت صرف ان تک محدود نہیں

رہتی ہے، بلکہ اپنی مؤثر ابلاغی قوت کو استعمال کرتے ہوئے وہ محبوب کو بھی مایوس نہیں ہونے دیتے ہیں۔ قُرب کے لمحات میں اختر شادمان وکامراں رہتے ہیں مگر جیسے ہی ان کا حبیب رُخصت ہوتا ہے، ان کی انجمن آرائی بھیانک تنہائی میں بدل جاتی ہے۔ شادمانی کی جگہ پریشانی اور خوش حالی کی جگہ ویرانی دامن گیر ہو جاتی ہے۔ کیفیتِ حزیں ان سے قلبی و روحانی تسکین چھین لیتی ہے۔ تمکنت و فرحت، راحت و مسرت، بہجت و عشرت کی جگہ عسرت و مصیبت وارد ہو جاتی ہے۔ اختر اس تکلیف دہ ماحول کا اندوہ ناک نقشہ کھینچتے ہیں:

"""جب سے رخصت ہوئی وہ انجمن آرا، ہم دم

میں نے اک لمحہ خوشی کا نہ گزارا، ہم دم!

چھن گیا میری امیدوں کا سہارا، ہم دم!

چھپ گیا میرے شبستاں کا ستارا، ہم دم!

جب سے رخصت ہوئی وہ انجمن آرا، ہم دم!"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۹۴)

میرآجی کی مقبولیت ان کے عشقیہ جذبات اور معاملہ بندی کی وجہ سے ہے۔ ان کے گیتوں کا کثیر سرمایہ عشق و محبت کے والہانہ اظہار اور معاملہ بندی کی نت نئی صورتوں میں پنہاں ہے۔ میرآجی ایک عاشق طبع، رومان پرور اور جذباتیت سے لبریز انسان تھے۔ گیت کی صنف انسانی شخصیت کے بھرپور اظہار اور داخلی جذبات کے برملا بیان پر مشتمل ہوتی ہے۔ میرآجی کے گیت اس صنف کے ہر موضوعی اور فنی پہلو پر کماحقہٗ محیط ہیں۔ ان کی گیت نگاری ان کے شخصی اوصاف و جذبات اور دلی معاملات و احساسات کی مکمل عکس بندی کرتی ہے۔ میراجی کے لیے عشق زہرِ الم کا ایسا قاتل تریاق ہے، جو لمحوں میں درد و کسک کا تاثر اور کڑواہٹ ختم کر دیتا ہے۔ نفرتوں کی قباحت میں محبت کی ایک پود شدید دشمنی کو بھی ختم کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ یہ ایک ایسا امرت ہے جس کے ہر گھونٹ میں آسودگی، طمانیت، راحت اور لطف ہے۔ ان کے لیے عشق وہ نورِ تاباں ہے جو آن کی آن میں زندگی کو منور کر دیتا ہے:

"بھرے امرت پیالا پیارے، پل میں جگ اجیالا

اس میں چھپا ہے دکھ کا دارو

لہر لہر میں سکھ کا جادو

اس پیالے میں امرت میٹھا، سوچ مٹانے والا

پیارے

بھرے امرت پیالا"

(میرا جی، کلیات میرا جی، ص ۵۲۱)

میرآجی عشق و محبت کو وہ عنصر قرار دیتے ہیں، جس پر فنا کمند نہیں ڈال سکتی ہے۔ یہ وہ طاقت ہے جسے آج تک کوئی دبا نہیں سکا۔ اس جذبے کی قوت، عظمت اور لافنائیت کا ادراک اس شخص کو ہی ہو سکتا ہے، جس پر عشق طاری ہوتا ہے۔ جذبۂ محبت و جذبۂ عشق جب کسی انسان کے اندر سر اٹھاتا ہے تو پوری طاقت سے اٹھاتا ہے کہ وہ شخص شعوری طور پر اس کے سامنے سراپا احتجاج ہو بھی جائے تو لاشعوری طور پر اس سے دبتا چلا جاتا ہے، یہاں تک کہ وہ خود سراپا محبت بن جاتا ہے۔ میرآجی کے مطابق جذبۂ عشق کو دبایا جا سکتا ہے نہ روکا جا سکتا ہے۔ یہ وہ قوت ہے جس سے غم و حزن کو مٹایا جا سکتا ہے۔ ظلمتِ غم اور تاریکیِ یاس میں آفتابِ سُکھ اور ماہ تابِ امید اسی کی یہ دولت طلوع ہوتا ہے، جو غموں کے دبیز اندھیروں کا سینہ چاک کر کے مسرت کا مطلعِ انوار بن جاتا ہے۔ عشق و محبت کی ریت دائمی ہے۔ ازل سے ابد تک اس کی وسعت مسلّم ہے، کوئی ذات اس کا انکار کر سکتی ہے نہ اس کو جھٹلا سکتی ہے۔

"پریت کی ریت امر ہے جگ میں کیسے اس کو نہ جانے کوئی
آنکھ کھلی، اب مٹے بہانے، کیسے کرے بہانے کوئی
مٹا دھندلکا دل سے غم کا   پل میں سُکھ کا سورج چمکا
سُکھ نے پھیلایا اجیالا اس کو اب پہچانے کوئی
پریت کی ریت امر ہے جگ میں کیسے اس کو نہ جانے کوئی"

(میرا جی، کلیاتِ میرا جی، ص ۶۳۲)

میرآجی کے ہاں فکری ارتقا کا عمل جاری رہتا ہے۔ وہ فکری ارتقا کی منازل ایک جست میں طے کرنے کے حامی نہیں ہیں، بلکہ وہ رفتہ رفتہ دقیق و عمیق غور و فکر کے بعد فلسفیانہ گتھیاں سلجھاتے ہوئے اپنی رائے قایم کرتے ہیں۔ گیتوں میں ان کے تصورِ عشق کے ضمن میں بھی یہی رویہ سامنے آتا ہے۔ ابتدا میں وہ عشق کو لافانی اور دائمی قرار دیتے ہیں۔ بعد ازاں وہ یہ بھید پا لیتے ہیں کہ کائنات کی ہر شے نے فنا کا جام پینا ہے۔ ہر شے کو زوال ہے۔ اس کائناتِ لافانی میں کسی پہلو اور کسی شے کو دوام حاصل نہیں ہے۔ ہر دن کی رات ہے اور ہر رات کا دن۔ ان کا کہنا ہے کہ بہ ظاہر لافانی نظر آنے والا نیلگوں آسمان بھی بادی النظر کا دھوکا ہے۔ اس کی

تاحدِ نظر بلندی، کمال بے ستونی یہ تاثر دلاتی ہے کہ شاید یہ غیر فانی ہے، لیکن در حقیقت دنیا کی ہر شے فنا کی راہ پر گامزن ہے۔

"آکاش کا اونچا آنگن
ظاہر میں ہے لافانی
اک بستی جانی پہچانی، یہ دھن تو ہے بہت پرانی
تو آئی، میں بھی آیا
دونوں نے قول نبھایا
لیکن ہر بات ہے مایا
جگ کی ہر بات ہے فانی
سب فانی، فانی۔۔۔فانی۔۔۔یہ دھن ہے بہت پُرانی"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص ۵۱۴)

ہجر و فراق کی اذیت اور مصیبت سے جو کوئی بھی گزرا، اسے رنج والم کی تلخیوں اور سختیوں سے مکمل آشنائی ہوتی ہے۔ وہی جانتا ہے کہ مفارقت اور جدائی میں تمام سُکھ اور چین چھن جاتا ہے۔ آنکھیں ہر لمحہ، ہر آن نیر بہاتی رہتی ہیں۔ محبوب کی دُوری کی اذیت اور تکلیف در حقیقت ام المصائب ہے۔ میر آجی کے گیتوں میں بھی اس کی سختیوں کا بیان فلسفیانہ انداز میں ملتا ہے، انھوں نے ہجر و فراق کے لمحات میں ملنے والے دکھوں اور غموں کو مکمل طور پر بیان کیا ہے۔ ان دکھوں کے سبب پہنچنے والی انسانی ظاہری و باطنی کیفیات کو طشت از بام کیا ہے۔ رات ہوتے ہی محبت و چاہت کی دوری ایک میٹھی کسک کی صورت وارد ہو جاتی ہے۔ رات راحت و سکون کا منبع ہے، مگر ایک ہجر زدہ شخص کے لیے رات پُر سکون نیند کے بجائے مضطرب بیداری ہے، جو آنسوؤں کے مسلسل بہاؤ کے ہم راہ کٹتی ہے۔ شبِ دیجور کی گہرائی میں شفاف چاند نمودار ہوتا ہے، مگر داغِ مفارقت میں روتے ہوئے انسان کو دھندلی آنکھوں کے باعث چاند کا رخِ روشن بھی دھندلا اور اداس نظر آتا ہے۔

"رات پھر سے جاگ اٹھی
میٹھی اذیت چاہت کی، رات پھر سے جاگ اٹھی
پل پل آنسو بہاتے بیتا آنکھوں میں رات کٹی

دھندلی نگاہوں نے چاند تو دیکھا، چھائی رہی بدلی
دُور ہیں سکھیاں، دور پیا ہیں، میں ہوں ابھی بالی
دھیان کی لہروں کے جھولے میں جی بھر کر جھولی"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص۵۵۷)

میر آجی جب فرقت کے لمحات سے تنگ آ جاتے ہیں تو اپنے محبوب سے ملنے کی آرزو اور جستجو کرتے ہیں، لیکن محبوب کی جانب سے مجبوری اور معذوری کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ انسان ایک معاشرتی حیوان ہونے کی حیثیت سے بہت سی سماجی مجبوریوں میں گھرا ہوتا ہے۔ میر آجی بھی ان مجبوریوں اور ان کے سبب ملاقات کے لیے نہ آسکنے کا پہلو سمجھتے ہیں۔ مگر وہ محبوب سے یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ ملنے میں مجبوریاں اور رکاوٹیں سہی مگر پیغام اور مکتوب بھیجنے میں تو کوئی رکاوٹ نہیں ہے۔ جدائی کے اوقات اعصاب شکن ہوتے ہیں، ایسے میں میر آجی سندیسوں کی مسلسل بندش سے تڑپ جاتے ہیں۔ ہجر کے کڑے لمحوں میں محبوب کے مکاتیب کو بارہا پڑھنے سے اس کا نورِ اسم آنکھوں کے راستے قلب و جاں تک پہنچ کر تن من کو معطر کر دیتا ہے۔ لمحاتِ ہجر کے مایوس کُن دورانیے میں صرف سندیسوں کی امیدِ واحد ہے جو انسان کے اندر جینے کی جوت جگاتی ہے۔ مسلسل فرقت کے لمحات میں محبوب کی یاد زیادہ شدت اور وارفتگی سے وارد ہوتی ہے، اس یاد کو تسلی اور کرب کو تھپکی پیغامِ محبوب ہی دے سکتا ہے۔

"ملنے میں مجبوری ہے پر سندیسے تو آئیں
بِرہ اگن بھڑکائیں، من کو تیرا نام جپائیں
تیرا نام جپائیں، من کو کیسا سُکھ پہنچائیں
آشا ایک ہے اب سندیسے آئیں آئیں آئیں
یاد تیری جو سوئی ہوئی تھی، اس کو جگانے والے
بھیج بھیج سندیسے اپنے مجھے ستانے والے"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص۵۲۲)

میر آجی کے گیتوں میں معاملہ بندی فلسفیانہ پیرائے میں ملتی ہے۔ طویل ہجر کے بعد جب وہ اپنے محبوب کے التفات و ملاقات کا شرف ملتا ہے تو وہ استفہامیہ اندازِ تخاطب اپناتے ہوئے اس سے بہ زبانِ گیت پوچھتے ہیں کہ سماجی بندشوں، طاقتوں اور رکاوٹوں سے تمھیں کوئی اندیشہ لاحق نہیں ہوا۔ وہ کون سی باطنی قوت

اور طاقت ہے جو انسان کے اندر کے تمام اندیشے ختم کر کے بہ حفاظت اسے مقامِ وصل تک لے آتی ہے۔ اس سلسلے میں محض ایک ہی طاقت بروئے کار لائی جا سکتی ہے، جو تمام مصائب اور رستے کی ہر رکاوٹ سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ دیتی ہے۔ وہ قوت صرف قوتِ عشق ہے۔ یہی قوت کائنات کو تسخیر کرنے کا عزم و حوصلہ بھی رکھتی ہے۔

"شرمیلی، نربل سی ناری وہ آئی، وہ آئی
اچھا کہہ رے، رستے میں تو ڈر سے نہیں گھبرائی ہے
تیرے من میں کون سی شکتی تُجھ کو یہاں تک لائی؟
ودیاپتی یہ بات سجھائیں، پریم کی شکتی، بھائی!
پریم کی شکتی لائی یہاں تک، پریم کی ہے کیا بات
اودھو
پریم کی ہے کیا بات"

(میرآجی، کلیاتِ میراجی، ص ۵۲۵)

وصل کے بعد جب طویل مسافتیں اور رکاوٹیں میرآجی اور ان کے محبوب کے ملن میں حائل ہو جاتی ہیں، فرقت اپنا زہر پھیلاتے ہوئے جب روح اور جسم کو دوبارہ گھائل کرنا شروع کرتی ہے تو میرآجی ایک بار پھر کربِ تنہائی سے تڑپ اٹھتے ہیں۔ ایسے میں وہ اپنے آپ کو تسلی دیتے ہوئے تخیل ہی تخیل میں اپنے محبوب سے مخاطب ہوتے ہیں کہ دوریاں خواہ کتنی ہی طویل کیوں نہ ہوں، شدتِ چاہت ایک دن ان کو پاٹ لے گی۔ نیز ہجر کی تمام تلخیاں اور مسافتیں مٹ جائیں گی۔ میرآجی کے گیتوں میں بعض اوقات ہجر و فراق کا مضمون انتہائی فلسفیانہ آہنگ میں ڈھل جاتا ہے (جیسا کہ محولہ بالا گیتوں میں بیان کیا جا چکا ہے) اور کہیں بالکل سیدھے سادے اور سلاست کے پیرائے میں اپنی آرزو اور خواہش کا اظہار کرتے ہیں۔

"کتنی دور ہو، کتنی دور
کتنی دور ہو مجھ سے، کہہ دو کتنی دور؟
میں آؤں گا، میں پہنچوں گا، چاہے تم ہو جتنی دور"

(میرآجی، کلیاتِ میراجی، ۲۰۴)

مجید امجدؔ کے گیتوں میں فلسفیانہ اور مفکرانہ آہنگ اغلب ہے۔ یہی خصوصیت انھیں دیگر گیت نگار

شعرا سے جدا کرتی ہے۔ وہ اپنے جذبات اور قلبی کیفیات کے اظہار کے لیے فلسفیانہ اندازِ بیاں اور مفکرانہ اسلوبِ نگارش اپناتے ہیں۔ ان کے گیتوں میں عشقیہ موضوع ناپید تو نہیں مگر موہوم سا ہے۔ انھوں نے بہت کم گیت کہے اور ان سب گیتوں میں فلسفے کا سا انداز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عشق کا موضوع انھوں نے اکثر گیتوں میں نہیں اپنایا ہے۔ ان کے ہاں یہ موضوع سراپا نگاری، تحسینِ حسن، فطرتِ عورت کے بیان کی ذیل میں سامنے آتا ہے۔ مجید امجدؔ نے گیت میں کیفیاتِ عشق کو بڑے لطیف پیرائے میں عیاں کیا ہے۔ نہ صرف محبوب کے ساتھ قلبی تعلق کو بیان کیا ہے، بلکہ اس کی حرکات و سکنات کے ان کے دل پر اثرات اور ان اثرات کی وجہ سے دل کے بدلتے حالات کو بھی خوب صورت انداز اور فلسفیانہ رچاؤ سے بیان کیا ہے۔ ان کے مطابق محبوب کی تصویر جب ان کی آنکھوں کے کینوس پر اتری تو وہ آنکھیں جو شاید ایک عرصے سے احساسِ زندگی سے عاری تھیں، ایک جلوۂ محبوب کے سبب حسنِ حیات سے آشنا ہوئیں۔

"آنکھوں میں کوئی بس جاتا ہے
میٹھی سی ہنسی ہنس جاتا ہے
احساس کی لہریں ان تاریک جزیروں سے ٹکراتی ہیں
جہاں نغمے پنکھ سنوارتے ہیں!"

(مجید امجدؔ، شب رفتہ، ص ۸۲)

وصل اور ہجر کی کیفیات کو مجید امجدؔ نے سچائی اور زیبائی سے بیان کیا ہے۔ وصل کی خواہش اپنی مجبوری اور مہجوری کے تناظر میں ظاہر کرتے ہیں۔ وہ ہجر سے خوف زدہ ہیں، اسی خوف کے باعث ان کا دل پسیج جاتا ہے۔ مزید بر آں عشق کی تڑپ وصل کی خواہش کو برانگیخت کرتی ہے۔ اس برانگیختی کے پس منظر میں تنہائی کا خوف، ہجر کی شبِ سیاہ کا حذر اور ویران راتوں کا ڈر کار فرما ہوتا ہے۔ حذرِ ہجر اور تڑپِ عشق کی آمیختی ان کے بحرِ فکر کی لہروں میں گردش بپا کر دیتی ہے۔ اس عالم میں ہر سمت انھیں دھوئیں کے بادل دکھائی دیتے ہیں۔

"دل ڈرتا ہے
دل ڈرتا ہے، ان کالی اکیلی راتوں سے دل ڈرتا ہے
ان سونی تنہا راتوں میں
دل ڈوب کے گزری باتوں میں

جب سوچتا ہے، کیا دیکھتا ہے، ہر سمت دھوئیں کے بادل ہیں
وادی و بیاباں جل تھل ہیں"

(مجید امجد، روز رفتہ، ص ۸۲)

انور سدید مجید امجد کے عہد میں عشق کی بدلتی روایت کے تناظر اور مجید امجد کے قریہ عشق کے مظاہر کو کچھ اس انداز میں بیان کرتے ہیں:

> "نئے زمانے میں عشق کی روایت بدل جانے کے باوجود جو عشق بہم ہوا ہے اس میں قشقہ لگانے، دیر میں بیٹھنے اور ترک اسلام کرنے کا سراغ تو شاید نہیں ملتا لیکن یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ اس پر عشق کے کسی عارف صادق اور مالکِ منزل کا سایہ تھا کہ جب عشق نے تھیاں تھیاں کر کے اسے نچایا... اس نے اپنے وجود کو محبوب کی ہستی میں ضم کر لیا ہے۔ پھر نہ شاخِ گل پہ نشیمن بنانے کی ضرورت رہی اور نہ رازِ گل کی خبر لانے کی آرزو۔"(۱۵)

قتیلؔ شفائی کی گیت نگاری کے فروغ کا باعث آفاقی مضامین کا سلاست کے پیرائے میں بہ طریقِ احسن بیان ہے۔ عشق وہ جذبہ ہے جس سے شاید ہی کوئی انسان بچ سکا ہو، یہ کسی بھی شکل میں ممکن ہے۔ مرد و زن کی روایتی محبت بھی اسی جذبے کا حصہ ہے اور دیگر میسر رشتوں میں جذبہِ محبت بھی اسی کے تحت آتا ہے۔ تاہم قتیلؔ کے گیتوں کا موضوع روایتی جذبہِ محبت رہا ہے۔ قتیلؔ نے بھی اکثر مقامات پر اس مضمون کو جدت اور روایت کے سانچے میں ڈھال کر بیان کیا ہے۔ ان کے گیتوں کے مصرعے پڑھ کر ان کی فنی ریاضت اور محنت واضح طور پر نظر آتی ہے۔ جب وہ عشقیہ کیفیات کا بیان کرتے ہیں تو گیتوں میں مصرع تراشی اس انداز اور لے میں ہوتی ہے کہ سنتے ہی لوحِ دل پر مرتسم ہو جاتی ہے۔ جذبہِ عشق کو بیان کرتے ہوئے وہ معیار کا دامن نہیں چھوڑتے ہیں۔ اگرچہ ان کے گیت ہر طبقے کے ترجمان ہیں، لیکن کہیں بھی ابتذال نظر نہیں آتا ہے۔ اس موضوع کو نبھاتے ہوئے قتیلؔ نے پیکر تراشی، سراپا نگاری، محاکات نگاری، جذباتیت، تشبیہات اور استعارات کا سہارا لیا ہے۔ گیت نگاری کے ان سب محاسن کا احاطہ کرنے کے باوجود کسی مقام پر بھی ثقالت کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ قتیلؔ جذبہِ عشق کا اظہار کرتے ہوئے اپنے محبوب کا حسن و جمال استعاراتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ ان کے لیے محبوب دنیا کی رونق، تازگی اور رنگینی کی وجہ ہے۔ مظاہرِ کائنات کی تمام رنگا رنگی ان کے محبوب اور اس کے پیار کی بہ دولت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی محبت دل و جان سے اس پر نچھاور کرتے ہیں۔

ان کا محبوب اپنے پیار کے دریا سے ان کے باطن کی کھردری اور خشک دھرتی کو جل تھل کر سکتا ہے۔ وہ دھڑکنیں جو سماج کی گھٹن اور تکالیف کے باعث پژمردہ ہو چکی ہیں بحرِ محبت ان میں دوبارہ روانی کا باعث بن سکتا ہے۔ جب عشق کی برکھا کسی پر برستی ہے تو اس کا تن من اور ارد گرد کا ماحول گلستان کا منظر پیش کرتا ہے۔ اخترؔ کے مطابق اس کے محبوب کے ہر انداز میں ساون کا حسن اور تازگی ہے، جو "دامنِ دل می کشد کہ جا ای جا است" کے مصداق ہے۔

"وہ اپنے پیار کے چھینٹوں سے من دھرتی کو جل تھل کر دے
جو دھڑکن ہو مرجھائی ہوئی، اس دھڑکن کو چنچل کر دے
وہ برسا ہے مجھ پر جب سے
من میرا گلشن گلشن ہے
وہ ساون ہے
من بھاون ہے"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۹۷)

فارغ بخاری قتیل شفائی کے جذبۂ عشق کے بارے میں اپنی رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"عشق و رومان کے ماحول میں وہ محبت اور پرستش کے دیوتا کا رنگ لیے ہوتا ہے اور خرابات کی نشیلی فضا میں وہ ایک جام چڑھاتے ہی سارے مصنوعی رنگ جھٹک کر اپنے اصلی اور حقیقی رنگ میں ایک سیدھے سادے سچے فن کار کے روپ میں مسکراتا، قہقہے لگاتا اور لطائف و ظرائف کے دریا بہاتا نظر آتا ہے۔"(۱۶)

سماجی تلخیوں اور سختیوں سے بچنے کے لیے محبوب کبھی بھی یہ نہیں چاہتا ہے کہ اس کا حبیب یا عاشق برملا اس کے معاملۂ عشق کا اظہار کرے۔ قتیلؔ شفائی کا محبوب بھی ان سے تقاضا کرتا ہے کہ عشق و محبت کو پردۂ اخفا میں رکھا جائے۔ جب کہ قتیلؔ بہ زبانِ گیت یہ کہتے ہیں کہ عشق ایسی چیز ہے جسے چھپانا ناممکن ہے۔ وہ محبت کرنے والے کے انگ انگ سے مترشح ہوتا ہے، اس کے سکوت و گفتگو، جلوت و خلوت، تحریر و تقریر، لب و رخسار کے زاویوں، آنکھوں کی چمک اور دھنک ہر پہلو سے محبت اور محبوب کا اظہار ہوتا ہے۔ محبوب کے ساتھ تعلقات اور التفات کی وجہ سے لوگ جب سوال کرتے ہیں تو انھیں انکار کرنا ممکن نہیں کیوں کہ محبت سے مکرنا یا محبت کو چھپانا ایک عاشقِ صادق کا شیوہ نہیں۔ دنیا تو باریک بینی سے لوگوں کے حالات کا مشاہدہ

کرتی ہے۔ ان کی شاعری کا موضوع ہی عشق و محبت ہے اور محبت کا محور محبوب، تو پھر اس معاملے کو پوشیدہ کیسے رکھا جا سکتا ہے۔

"یہ بھی کیا بات کہ چھپ چھپ کہ تجھے پیار کروں
گر کوئی پوچھ ہی بیٹھے تو میں انکار کروں
جب کسی بات کو دنیا کی نظر تولتی ہے
شاعری سچ بولتی ہے"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۱۰۲)

گیت کا ایک روایتی پہلو عورت کے جذبات کا اظہار ہے۔ قتیلؔ جہاں گیت کے موضوعات میں جدت کا باعث بنے وہیں روایت کی ڈور کو بھی تھامے رکھا۔ انھوں نے گیت میں عورت کے جذبات اور تمناؤں کا بیان خود عورت کی زبانی بھی کیا ہے۔ عورت کے جذباتِ عشق کو گیت کا پیکر عطا کر کے روایتی طرحِ گیت بر قرار رکھی ہے۔ عورت عموماً زیور کی رسیا اور زیب و زینت کی چاہ رکھنے والی ہوتی ہے۔ وہ جذبہِ محبت سے سر شار اپنی سہیلیوں کے درمیان اتراتی پھرتی ہے۔ اس کی محبت سہیلیوں کی محافل اور دیگر تقاریب میں اس کی تمکنت اور غرور ہے۔ وہ اس غرور کا اظہار بڑی شان سے کرتی ہے۔ عورت اپنی فطری روش کے مطابق جذبہِ محبت میں چُور اپنے نورِ نظر سے مختلف خواہشات کا اظہار کرتی ہے۔ قتیلؔ کے ایک گیت میں عورت حلقہِ احباب میں اپنا پریتم پندار قایم رکھنے کے لیے محبوب سے دلبرانہ اور والہانہ انداز میں پیار کی فرمائش کر رہی ہے۔ وہ پازیب جو اسے حلقہِ احباب میں ممتاز کر دے۔ عورت ہمیشہ انفرادیت پسند رہی ہے، جذبہِ محبت میں بھی وہ انفرادیت چاہتی ہے۔ وہ اپنے محبوب سے لیا گیا ایسا منفرد زیور چاہتی ہے جو اس کی سہیلیوں میں سے کسی کے پاس نہ ہو، تا کہ وہ ایک رکھاؤ سے انھیں اپنا نایاب زیور دکھا سکے۔ وہ محبوب سے شکوہ آمیز لہجے میں اس بات کی شکایت کرتی ہے کہ اس کی سہیلیاں محافلِ رقص میں اپنی پازیب اور زیورات کے ساتھ ہوتی ہیں جب کہ پایل کی عدم دستیابی کی وجہ سے اسے شرمندگی اٹھانا پڑتی ہے۔ وہ محبوب سے ایسے قیمتی اور خوب صورت زیور کی خواہش مند ہے جو اسے اپنی سہیلیوں کے آنگن کی ملکہ بنا دے۔

"موہے چاندی کی پایل منگا دو سجن
خالی پاؤں سے پنگھٹ کو میں کیا چلوں
اپنی سکھیوں کو دیکھوں تو من میں جلوں

وہ تو ناچیں، میں شرما کے منہ پھیر لوں

موہے پنگھٹ کی رانی بنادو سجن

موہے چاندی کی پایل منگادو سجن"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۸۳)

ہجر و فراق کے مختلف مضامین جذبہِ عشق کے ساتھ منسلک ہیں۔ قتیلؔ نے عالمِ ہجر و فراق کے لمحات کو ایک نئے انداز سے بیان کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ گہری رات کی تنہائی میں ہجر کی اذیت مزید بڑھ جاتی ہے۔ وصل کے لمحات تنہائی کی شدت اور تکلیف کے احساس کو دوچند کر دیتے ہیں۔ محبت کے وہ تمام اوقات یاد آنے لگتے ہیں جو محبوب کے سنگ گزرتے ہیں۔ وہ ساری کہی باتیں جو فرطِ محبت سے چُور ہو کر کی گئیں، وہ اَن کہا اظہار جو روایتی جھجھک کے باعث نہ کیا جاسکا، سب شبِ ہجر میں یاد آ کر احساسِ فراق کو بڑھا دیتے ہیں چوں کہ رات کی تنہائی گہری اور شدید ہوتی ہے، شاعر کے مطابق یہ وقت جذبہِ عشق کے اظہار و بیان کے لیے بہترین ہے کیوں کہ اس میں کوئی تیسرا نہیں جو مانع ہو سکے۔ مگر ہجر زدہ شخص کے لیے یہ لمحات بھی کٹھن ہیں، کیوں کہ وہ ان اوقات میں بھی محبوب سے دور ہے، لہٰذا ان کہی باتوں کی تشنگی بر قرار ہے۔ قتیلؔ جذبہِ عشق کے مضامین کو اپنے گیتوں میں متعدد مقامات پر بیان کرتے ہیں۔ علمِ بیان و بدیع کی مہارت کو بروئے کار لاتے ہوئے محبوب کی پیکر تراشی کرتے ہیں۔ محبوب کی خاموش اور حسین آنکھیں غزل اور شاعری کی وجہ ہیں۔ جب کبھی رات کی گہرائی اور تنہائی کی شدت میں وہ خاموش آنکھیں شاعر کے پردہِ تصور پر ابھرتی ہیں تو غزل یا شاعری کی صورت میں ڈھل جاتی ہیں اور اس کے تخیل پر فقط محبوب کا نقش اور پیار ثبت رہ جاتا ہے۔

"جب رات کا گہرا سناٹا کچھ گاتا ہے

تری چپ آنکھیں یاد آتی ہیں

کھو جاتا ہوں جب تری آنکھوں میں

تب ذہن میں آتی ہیں غزلیں

مری سوچوں پر اک سایہ سا لہراتا ہے

تِرا پیار مجھے یاد آتا ہے"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۹۱)

قتیلؔ شفائی کے گیتوں میں حیات و کائنات کے متفرق پہلو، جذباتِ انسانی کے مختلف رنگ، مشاہداتِ

حیات کے مختلف ڈھنگ اور تجرباتِ زندگی کے کئی آہنگ موجود ہیں۔ یہ تمام پہلو زاویہ نگاہ کو جلا بخشتے ہوئے ان کی بصیرت کو وہ کسوٹی عطا کرتے ہیں، جس کے ذریعے وہ زندگی میں کھرے اور کھوٹے کی پہچان کرنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔ قمر اجنالوی کے بہ قول:

"ایک بڑا شاعر کس طرح زندگی کی مختلف کیفیتوں، رعنائیوں، دل چسپیوں، ناکامیوں، تلخیوں سے دوچار ہوتا ہے اور یہ جذبات کس طرح اسے شعور و آگہی یا عرفانِ ذات کے اس مقام پر لے جاتے ہیں جہاں وہ زمانے کے جھوٹ، سچ، محبت، وفا، فریب اور وصال و ہجر کی کیفیات سے دوچار ہو کر ملہمانہ باتیں کرتا ہے۔"(۱۷)

ایک فطری عمل ہے کہ جب کوئی مہجور اور مقہور شخص شادمانی کی محافل دیکھتا ہے، تو پریشانی اپنے حصار کی گرفت مزید مضبوط کر لیتی ہے۔ قتیلؔ بھی اسی کیفیت کا اظہار اپنے گیت میں کرتے ہیں۔ ایک جانب ان کی تڑپتی تنہائی ہے اور دوسری جانب ندائے شہنائی، جو بوجہِ ہجر باعثِ آزار ہے۔ وہ وفا نبھا کر اور محبت میں خالص ہو کر بھی تنہائی کی اذیتوں کا شکار ہے۔ جذبہِ محبت کو ہمیشہ کی طرح مات ہو گئی ہے۔ جس طرح رات کے اندھیروں میں ایک دیا خود جلتا ہے اور چہار سو اجالا کرتا ہے، اسی طرح ہجر زدہ شخص بھی خود آتشِ محبت میں جل کر اپنی وفاؤں کا نور چہار جانب بکھیر رہا ہے۔

"دور کہیں باجے شہنائی
تڑپ رہی اپنی تنہائی
جیت کے آج وفا کی بازی، پیار نے کھائی مات
دیا جلے ساری رات"

(قتیل شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۸۵)

قتیلؔ نے جدت کے ساتھ روایت کو بھی نبھایا ہے، ہجر و فراق کی کیفیات عورت کی زبانی اپنے گیتوں میں بیان کرتے ہیں۔ ایسی عورت جس نے کربِ مہجوری کی وجہ سے اپنی زیب و زینت ترک کر دی ہے، اگر اس کا محبوب روبہِ وصل ہوتا ہے تو وہ خود کو مشاطگی سے آراستہ کرے گی۔ الجھے ہوئے گیسوؤں کو سنوار، نکھار اور سجا کر سر کو خوب صورت نورنگے آنچل سے آراستہ کر کے اظہارِ مسرت کرے گی۔

"وہ جو آئے خود کو میں پھر سے نکھاروں
گجرا لگاؤں کبھی، زلفیں سنواروں

پھر سے میں سیکھ لوں چڑیا کو رنگنا

چھنک جائے بچھوا، کھنک جائے کنگنا"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۹۴)

عورت عموماً خود پسند ہوتی ہے اور موقع بہ موقع اس کا اظہار بھی کرتی ہے۔ قتیل بھی ایک ایسی عورت کے جذباتِ محبت کی عکاسی کرتے ہیں جو اپنے جذباتِ محبت کے اظہار میں اپنی ذات اور محبت کی انفرادیت سامنے رکھ کر محبوب کو قائل کرتی ہے۔ چوں کہ اس کے دل اور دل میں موجزن جذبات میں خود اس کی ذات بھی دھڑکتی ہے، اس لیے اس کا دل ان مول اور سونے سے زیادہ قیمتی ہے۔ محبوب سے محبت کے بعد اس کا مول دو چند ہو گیا ہے۔ وہ محبوب سے ہمیشہ اس میں رہنے کا مطالبہ کرتی ہے، تاکہ وہ بھی اس کے دل کی مانند قیمتی رہے۔ وہ ایک روایتی عورت کی طرح بار بار اس بات کا اعتراف اور اظہار کرتی ہے کہ اس کی تمام زیب و زینت جذبہِ عشق سے وابستہ ہے۔

"سونے سے بھی قیمتی ہے مرا دل

میں خود بھی ہوں اس کی دھڑکن میں شامل

تو اب ہمیشہ مرے دل میں رہنا

تیرے لیے میں نے پہنا رے سجن!

موتی جڑا آج سونے کا گہنا"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۹۲)

قتیلؔ شفائی نے جہاں اپنے گیتوں میں ہجر کی کسک اور فراق کا قلق بیان کیا ہے، وہیں وصل کی تمازتوں اور مسرتوں کو بھی ترنم عطا کیا ہے۔ ہجر کی طویل مدت مسلسل کرب میں گزارنے کے بعد وصل کی لذت دُگنی محسوس ہوتی ہے۔ تشنہ خواہشات کی تکمیل انسان کے انگ انگ میں مسرتوں کے نغمے چھیڑ دیتی ہے۔ خواب کو حقیقت دیکھنے کے تصور سے ہی انسان جھوم جھوم جاتا ہے۔ ہجر کی طویل مسافت کے بعد جب وصل کی منزل میسر آتی ہے تو انسان کو ہر موسم بہار کی صورت مہکتا اور لہکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ وہ اس تصور سے ہی محظوظ ہو جاتا ہے کہ وصل کے یہ لمحات سازِ محبت چھیڑیں گے تو قلب و روح کی تمام ویرانیاں چھٹ جائیں گی۔

"مرے خوابوں کی وادی میں

بہاریں آج تو چھائیں گی

مِرا دل آج تو جھومے گا

اُمنگیں آج تو گائیں گی

چھیڑیں گے ساز محبت کے، مِرا دل ڈگمگ ڈولے گا

پپیہا آج تو بولے گا"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۹۵)

وصل کے لمحات میں عورت اپنے جذباتِ محبت کا بے باکانہ اظہار کرتی ہے۔ وہ تمام باتیں جو دورانِ ہجر اس کے لیے تکلیف اور درد کا باعث بنتی ہیں، وقتِ وصل اس کے لیے مسرت انگیز بن جاتی ہیں۔ جذبہِ محبت عورت کے شباب کو منور کرنے کا سبب ہے۔ اسی جذبے کی یہ دولت نہاں خانہِ دل میں معصوم جذبوں اور امنگوں کی راکھ سے حسن و شباب کی چنگاری روشن ہوتی ہے، جو اس کی زندگی کی کم مائیگی کو ختم کرتی ہے۔ ہجر کی اتنی طویل گھڑیاں گزارنے کے بعد وہ جذبات سے بے قابو ہوتے ہوئے محبوب سے والہانہ اظہارِ محبت کی متمنی ہے، جس کا مطالبہ بھی وہ والہانہ اور دلیرانہ کرتی ہے:

"کتنی شامیں بے رس گزریں

آئی تب یہ شام سہانی

تُو نے کُریدی راکھ جو دل کی

روشن ہو گئی مری جوانی

شعلہ شعلہ آنکھ کے ڈورے۔۔۔ تنی کمانوں جیسے ابرو

کہتے ہیں تجھے بار بار۔۔۔ آ کر لیں پیار، جانم!"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۱۰۱)

محبوب کی بے وفائی کا گلہ بھی اردو روایتی شاعری کا عمومی منظر نامہ ہے۔ چوں کہ گیت کی صنف بھی عشق و محبت کے جذبات کا احاطہ کرتی ہے، لہٰذا اس میں بھی یہ روایتی موضوع موجود رہا ہے۔ تاہم قتیلؔ کے گیتوں میں بے وفائی کا عنصر نمایاں اور واضح ہے۔ عموماً اس شخص کی برائی اور بے وفائی بھی بُری محسوس نہیں ہوتی ہے، جس کے لیے جذبہِ محبت موجود ہو۔ اس سے نظر اندازی کا گلہ تو کیا جاتا ہے، مگر برملا بے وفا کہہ کر اس کا عیب نمایاں نہیں کیا جاتا ہے۔ قتیلؔ کے ہاں محبوب کی بے وفائی کا بیان اور گلہ واضح انداز میں ملتا ہے۔ سماجی ریت ہے کہ اکثر مرد عموماً بے وفا ہوتے ہیں۔ اسی ریت کا عکس قتیلؔ کے گیت میں موجود ہے، عورت کو

ہمیشہ بے وفائی کا دُکھ سہنا پڑتا ہے۔ ان کے ہاں محبوب محبت کا دعویٰ کرنے اور پیار کی آگ لگانے کے بعد اس سے مکر جاتا ہے۔ ایسے میں عورت اس کے بے وفا نہ ہونے کا خود کو دلاسا دیتی ہے۔ ماضی میں محبت کے اظہار کو یاد کر کے ان کی صداقت کا خود کو یقین دلاتی ہے، مگر بہ باطن وہ یہ جانتی ہے کہ اس کی محبت اور خلوص بے وفائی کی نذر ہو چکا ہے۔

"لگوا تو اڑ گیا میٹھی بولی بول کے
بیٹھی ہوں میں کب سے گھونگھٹ پٹ کھول کے
کاہے گھبراؤں میں ضرور ماہی آئے گا
اس سے میں روٹھوں گی وہ مجھ کو منائے گا
مانوں گی تو چمکیں گے نین مرے ڈھول کے
بیٹھی ہوں میں کب سے گھونگھٹ پٹ کھول کے"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۹۶)

5۔ رتوں کا بیان:

مقتضائے فطرتِ انسانی ہے کہ اسے موسموں کا تغیر و تبدل اور ان کا جاذب نظر حسن ہمیشہ سے اپنی جانب مائل کرتا رہا ہے۔ ابتدائے آفرینش سے بہار و خزاں میں یہ سامانِ تسکینِ دل کا متلاشی رہا ہے۔ شعرا کو قدرت نے حسنِ جمال وافر مقدار میں ودیعت کر رکھی ہے، جس کے کارن حسنِ فطرت ان کا دل موہ لیتا ہے۔ اردو گیت نگاری میں رتوں کے آنے جانے اور دل کو لبھانے کا تذکرہ انتہائی دل فریب انداز میں ملتا ہے۔ فطری مشاہدے کی گہرائی اور گیرائی جب گیتوں کے مصرعوں کی صورت میں ڈھلتی ہے تو فطرت کی دل فریبی اور فرحت و مسرت خیزی مزید بڑھ جاتی ہے۔ اخترؔ شیرانی خوب صورتی اور حسن کے دل دادہ ہیں، چاہے یہ خوب صورتی انسانوں میں ہو یا ارد گرد کے ماحول میں انھیں بس حسن سے غرض ہے۔ ان کی حسِ جمال کی تسکین حسن و جمال کے مقام و مرتبے کے تعین کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے۔ رتوں کی تبدیلی، موسموں، پھولوں، درختوں، پہاڑوں، دریاؤں، آبشاروں، سمندروں، وادیوں، فصلوں، بجلیوں، بدلیوں، گھٹاؤں، سبزہ زاروں، سیاروں، مرغزاروں کی دل فریبی اور خوب صورتی ان کے فکر و تخیل کو جب اپنے حصار میں لیتی ہے تو پیارے، من موہن اور من بھاون گیت منصہِ شہود پر آتے ہیں۔

بہار کی آمد کے ساتھ جب چرخِ کہن دنیا پر بادلوں کی چادر تانتا ہے، خزاں کی دبیز چادر میں شگاف

پڑتا ہے تو یہ منظر دلوں اور آنکھوں کی تسکین کا باعث بنتا ہے۔ ایک برس کے بعد جب بہار لوٹ کر آتی ہے اور اپنے رنگ بکھیرنا شروع کرتی ہے تو یہ رنگ بادلوں پر بھی منعکس ہوتے ہیں، جس کی وجہ سے ان کا حسن مزید نکھر کر سامنے آتا ہے۔ وہ اپنے ساتھ دنیائے گل و گل زار کی شادابی اور تازگی کے لیے آبِ حیات لاتے ہیں۔ جس سے بہاروں کے شبستاں سجنے سنورنے لگتے ہیں۔ یہ انسان کی طبیعت اور مزاج کی شگفتگی اور رعنائی کے لیے نرم ہوا کے جھونکے اور خوب صورت میٹھی پھوار لاتے ہیں۔ سرور و کیف میں جھومتے بادل کہساروں پر لپکتے اور جھومتے ہیں۔ یہ منظر اور سماں دیکھ کر اختؔر اپنے دل پر قابو نہیں رکھ سکتے ہیں۔ ان کے لیے یہ حسنِ بے پناہ کسی گُل رو کے حُسن کی بازگشت ثابت ہوتا ہے۔

"سال بھر بعد بہاروں کے یہ دن پھر آئے شوخ و شاداب نظاروں کے یہ دن پھر آئے

سال بھر بعد، پھر اس رنگ کے آئے بادل

یہ سماں دیکھ کے دل اپنا بھر آتا ہے کسی گُل رُخ کا تصور ہمیں تڑپاتا ہے

اختؔر اس حال میں ہم کو نہ ستائے بادل"

(اختؔر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ۲۴۴،۲۴۵)

اختؔر شیرانی برسات کے دل کش منظر کو استعاراتی اور تشبیہاتی اندازِ بیاں میں گیت کا پیراہن عطا کر کے اس کا نقشہ ایسے کھینچتے ہیں کہ لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔ گھٹاؤں کا یک بارگی زور و شور سے چلنا اور ہوا و فضا کو معطر کرنا انھیں مسحور کر دیتا ہے۔ اسی سحر انگیزی کا عکس ان کے گیت اور اندازِ گیت سے مترشح ہوتا ہے۔ فضا میں ارتعاش پیدا کرتی ہوئی برسات کی یہ گھٹائیں آسمان پر مچلتے ہوئے اسے پُر رونق بنا رہی ہیں۔ ابرِ باراں کی وجہ سے سارا گلستاں کھل اٹھا ہے، ہر طرف شادمانی ہے۔ پھول نکھر کر ترو تازہ ہو گئے ہیں، کلیاں نئے سرے سے جی اٹھنے پہ متبسم و فرحاں ہیں۔ بارش کے قطرے آسمان سے یوں ڈھل کے گر رہے ہیں جیسے ننھے سیارے پگھل پگھل کر زمیں بوس ہو رہے ہوں۔ بارش کے قطروں کی یہ خوب صورت قطار قیمتی اور شفاف موتیوں کی طرح زمیں پر آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

" گھٹاؤں کی نیل فام پریاں اُفق پہ دھومیں مچا رہی ہیں

ہواؤں میں تھرتھرا رہی ہیں، فضاؤں کو گدگدا رہی ہیں

چمن شگفتہ، دمن شگفتہ، گُلاب خنداں، سمن شگفتہ

بنفشہ و نسترن شگفتہ ہیں، پتیاں مسکرا رہی ہیں

مینہ کے قطرے مچل رہے ہیں، کہ ننھے سیارے ڈھل رہے ہیں
افق سے موتی ابل رہے ہیں، گھٹائیں موتی لُٹا رہی ہیں"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۲۴۵)

اختر قدرتی مظاہر اور مناظرِ فطرت کے بھی مدح ہیں۔ خصوصاً بادلوں کی آمد اور بہار رُت ان کے دل کے تار چھیڑ دیتی ہے، جس سے ان کا بلند تر تخیل متحرک و مستعد ہوتا ہے اور ان کی معجز بیانی منظرِ عام پر آتی ہے۔ ان کی بصارت جب بادلوں کو جھومتے اور لہراتے ہوئے آتا دیکھتی ہے تو ان کی بصیرت سوال کرتی ہے کہ ان کی آمد کا محرک کیا ہے، یہ کیوں کر آئے ہیں اور یہ کس کا، کیا پیغام لائے ہیں؟ یہ منظر نہ صرف گیت نگار کے لیے تحریک کا باعث ہے بلکہ اس نے کوئل کو بھی اپنی آواز کا ساز پھیلانے کے لیے متحرک کر دیا ہے اور کوئل کے سحر ساز سے سننے والے کے دل میں سوز مچلتا ہے اور وہ اس بات کا کھوج لگانے لگتا ہے کہ ابر کے یہ جمگھٹے کس نگری سے آئے ہیں کہ ان کے آنے سے یادیں تازہ ہو کر درد کا سبب بن رہی ہیں۔

"آئے ہیں بادل، چھائے ہیں بادل
کس کا سندیسہ لائے ہیں بادل؟
باغ میں کوئل کُوک اٹھی پھر   دل میں ہمارے ہُوک اٹھی پھر
کون نگر سے آئے ہیں بادل؟
کس کا سندیسہ لائے ہیں بادل؟"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۷۰)

اختر کے گیتوں کا مطالعہ کرنے سے شاعری کے علاوہ بھی ان کی دیگر مضامین پر دسترس عیاں ہوتی ہے۔ وہ ایک زیرک النظر اور مشاہدِ فطرت شخص تھے۔ علم النباتات سے ان کی گہری وابستگی ہے۔ اکثر مقامات پر انھوں نے نباتاتی افزائش، نمو اور ان پر موسمی اثرات کی بہ دولت ہونے والے تغیرات کو خوب صورت انداز میں بیان کیا ہے۔ ان کے گیتوں میں پودوں اور پھولوں کے نام اور ان کے حسیں پیام ملتے ہیں۔ یہ نباتاتی پُر بہار تغیر پرندوں میں بھی اک نئی لہر دوڑا دیتا ہے۔ اس لیے اختر نے بھی اکثر مقامات پر موسمِ بہار اور برسات میں کوئل کے کُوکنے، بُلبل کے گیت گانے اور مور کے ملہارنے کا تذکرہ کیا ہے۔

"کہیں سنبل و گُل کی بہاریں ہیں   کہیں سرو و سمن کی قطاریں ہیں
کہیں سبزے نے رنگ نکالا ہے

کہیں کلیاں چھاؤنی چھا گئی ہیں

کہیں کوئل شور مچاتی ہے   کہیں بُلبل نغمے گاتی ہے

کہیں مور ملہار سناتے ہیں

گھنی بدلیاں دھوم مچاگئی ہیں"

(اختر شیرانی، کلیات اختر شیرانی، ص ۳۷۵)

میر آجی کے گیت رتوں کے مناظر سے مملو ہیں۔ انھوں نے اپنے بیشتر گیتوں میں قدرت اور فطرت کی مختلف جہات کو بیان کیا ہے اور اکثر ان جہات کا انسلاک اپنی کیفیاتِ اندروں اور حالاتِ دگر گوں سے کیا ہے۔ بعض مقامات پر فلسفیانہ رنگ اختیار کر لیتے ہیں اور کہیں انتہائی سادگی سے مناظرِ فطرت کی عکس بندی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی استعاراتی، محاکاتی، تشبیہاتی دسترس بھی مترشح ہوتی ہے۔ وہ معمولی سے منظر کو بھی گیت نگاری میں کہنہ مشقی کی بہ دولت غیر معمولی اور خوب صورت بنا دیتے ہیں۔ فلک پر چاند اور بادلوں کے درمیان ہونے والی آنکھ مچولی کے تحت چاندنی کی زمینی رسائی و نارسائی کو دل آویز انداز میں بیان کرتے ہیں:

"بادل نے گھونگھٹ کو ہٹایا   چاند نے اپنا روپ دکھایا

پریم اجالا پھیل کے چھایا

دُور ہوئے ہیں سائے سکھی ری موہے آج بسنت سہائے"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص ۵۱۰)

میر آجی موسموں کے بدلنے اور وقت کے تغیر کا تذکرہ اپنے محسوسات کے ساتھ کرتے ہیں۔ رات کا منظر چند مصرعوں میں خوب صورتی سے کھینچتے ہیں۔ سورج جب روشنی سمیٹتے ہوئے گھنے کالے بادلوں میں روپوش ہوتا ہے، تو ہر طرف اندھیرا چھا جاتا ہے۔ ساون کی آمد کے ساتھ ہی من چاہی بارشوں کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ موسم کی کیفیت قلبی احساسات کے عین مطابق ہونے کے باوجود شاعر کے اظہارِ جذبات میں بہت سی رکاوٹیں حائل ہیں، اسی قلق کے ساتھ وہ موسمی منظر اور ذہنی تشنگی کی عکس بندی کرتے ہیں:

"میں کیسے کہوں کوئی بات ان سے، کیسے کہوں کوئی بات

سورج چھپے تو مٹے اجالا

چھائے بادل کالا کالا

ساون کی رُت لے کر آئے من موہن برسات

پھر بھی کیسے کہوں کوئی بات"

(میرا جی، کلیات میرا جی، ص ۶۲۳)

موسمِ بہار گلشنِ عالم پر رحمت و عافیت اور سامانِ ترو تازگی بن کر اترتا ہے۔ بہار کی آمد سے میرا جی کی فکر و نظر، زبان و الفاظ کشاں کشاں مدحتِ بہار کی جانب لپکتے ہیں۔ بہار کا ہر منظر ان کے لوحِ قلب پر الگ نقش مرتسم کرتا ہے۔ انھوں نے بڑے دل کش پیرائے میں کھلتی متبسم کلیوں، رنگین پھولوں، جھومتی شاخوں، لہراتے پتوں اور خوش نما گلشن کی عکس بندی کی ہے۔ بہار کے آنے سے گلشن پر نکھار اور تازگی سے ایک نیا رنگ آتا ہے۔ میرا جی نے بہار کی منظر کشی اور محاکات نگاری کے لیے گیت کی ایک قسم دوگانا کا استعمال کیا ہے، اسی صنفِ سخن میں اپنے جذبات کو بھی قلم بند کرتے ہیں۔ دوگانا ایسا گیت ہے جو دو گلوکار مل کر گاتے ہیں۔ میرا جی نے اپنے کہے ہوئے دوگانا کے لیے دو گلوکار ایک مرد اور دوسرا عورت کو لکھا ہے۔ دونوں باری باری ایک مصرع کہتے ہیں، یوں دوگانا کا ردھم ترتیب پاتا ہے۔ اس کا حسن یہ ہے کہ اس کی گائیکی میں دو گلوکار اپنے فن کا یک سر مظاہرہ کرتے ہیں۔ موسیقی کے امتزاج سے اسے مزید ردھم ملتا ہے:

"مرد:-کلیاں رسیلی، پھول رنگیلے

عورت:-ڈالی ڈالی متوالی....

مرد:- پات سجیلے

مرد عورت:- پھلواری پہ چھائی بہار

مکھتال:-لو آئی بہار   آئی بہار"

(میرا جی، کلیاتِ میرا جی، ص ۶۶۲)

میرا جی جس منظر کو بھی بیان کرتے ہیں، اس کی مکمل جزئیات بھی پیش کرتے ہیں۔ اسرارِ لیل کو گیتوں میں ڈھالتے ہوئے آسمان پر چاند کے ظاہر ہونے کو سحر انگیزی سے بیان کیا ہے۔ یہ ان کی مناظرِ فطرت میں دل چسپی، حسنِ فطرت پر وارفتگی اور تعمق مشاہدہ کی بین دلیل ہے۔ پھولوں پر شبنم کے شفاف قطروں کا حسن، جگنوؤں کی روشنی، ماہ و تاروں سے پھوٹتی کرنوں کا نور شبِ دیجور کی زینت ہے، جسے میرا جی گیت کے مصرعوں میں ایک لڑی کی صورت پرو دیتے ہیں:

"کیسے کھلا یہ رین جھروکا، کس نے کُنڈی کھولی

پھوٹ بھئی آکاش کی گنگا چاند نے صورت دھولی
پھول پہ اوس کی بوندیں دیکھیں
جیسے جگ مگ جگنو چمکیں
ایسے لائی رات کی دیوی بھر کر اپنی جھولی"

(میر اؔجی، کلیاتِ میر اجی، ص ۶۹۲)

مجید امجدؔ کی گیت نگاری کا ایک واضح حسن مظاہرِ فطرت کی عکس بندی ہے۔ ان کے گیت پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مردم آزار شخص ہیں نہ مردم بے زار لیکن ایسی دنیا کے متلاشی ہیں جو بہار و نور، خمار و ترنگ، آہنگ و رنگ اور فطری امنگ سے معمور ہو۔ انھوں نے اپنے فکری تناظر اور فلسفیانہ تصورات کے تحت جزوی اور کلی طور پر بیشتر مقامات پر رتوں، دل کش منظروں، موسمی امنگوں، آکاش کی ترنگوں، اجالائے سحر کے رنگوں اور شبِ دیجور کے پُراسرار بھیدوں سے پردہ اٹھایا ہے۔ ان کے گیتوں میں خزاں رسیدہ چمن کی امید، جنتِ گل پوش کی کلید، حریتِ گلشن کی نوید، تحفیظِ چمن کے لیے کی جانے والی قطع وبرید اور بہار کی فطرتِ سعید حتیٰ کہ ہر آہنگِ ارض اور ترنگِ گگن کو بیان کرنے کی سعی موجود ہے۔ خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں:

"مجید امجدؔ نے اردو شاعری۔۔۔ کے روایتی پس منظر کو بالکل بدل دیا ہے، وہ حیاتیات کے علما کی پیروی میں جمادات، نباتات، حیوانات اور انسانوں کو ایک سلسلے میں منسلک کر دیتا ہے۔ ماہرینِ طبقات الارض کی تحقیقات کی روشنی میں زمین کے طبقات، اس کی عمر اور اس کی بدلتی ہوئی کیفیات کی طرف واضح اشارے کرتا ہے۔"(۱۸)

وہ چاہتے ہیں کہ نہ صرف وہ خود مناظرِ فطرت کے حسن و آہنگ میں محو رہیں بلکہ ہر ذی روح کو اس جانب متوجہ کرنے کی پُرکشش کاوش کرتے ہیں۔ ہر منظر کی تصویر کشی کرتے ہوئے وہ کبھی بھی گیتوں میں اس طرح کے الفاظ استعمال نہیں کرتے ہیں جو گیت کے حسن کو متاثر کریں۔

مجید امجدؔ دامنِ نگارِ نور کی دل کشی اور دل فریبی سے مسحور ہوتے ہیں۔ ناظرین کو اس منظر کی دل کشی دیکھ کر جھومنے اور ان پُرکیف ساعتوں کے خمارِ سحر میں مبتلا ہونے کی ترغیب دیتے ہیں۔ اگر کوئی تفکرات کے واہمے میں مبتلا ہے اور اس حسن سے بے خبر ہے تو مجید اس کی فکر و ذہن کو یک سر جھنجھوڑ کر اس دل فریب اور دل کش نظارے کی طرف موڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔

"ناچ ناچ جھوم جھوم

گھوم گھوم گھوم گھوم

دیکھنا ادھر ضرور　　اک نظر

ناچتا ہے نزد و دور　　بے خبر

دامن نگار نور　　تھام کر

کہکشاں کے موڑ پر　　فاصلوں کا اک ہجوم

ناچ ناچ　　گھوم گھوم"

(مجید امجد، روز رفتہ، ص۱۲۶)

ازل سے لے کر حال تک اگرچہ بہت سا فاصلہ اور وقت طے ہوا ہے۔ مختلف اوقات میں تغیرات رونما ہوتے رہے ہیں، لیکن ابد کی وسعتِ بے کنار سے کوئی شخص آشنا نہیں ہے۔ اس ناآشنائی اور نارسائی میں بھی ایک ترنگ مضمر ہے۔ دن روشنیوں اور اجالوں کا مظہر ہے جب کہ رات گھٹا ٹوپ اندھیروں کا مسکن و محور ہے۔ شب کی سیاہی و گہرائی میں بھی امنگیں تڑپ رہی ہیں۔ راہ روانِ شوق اس امید پر محوِ استراحت ہیں کہ جلوہِ سحر رنگ کے طلوع ہونے کے بعد ان کے سنگِ راہ اور منازل ہویدا ہو جائیں گی۔

"وسعتِ ابد پناہ　　اک ترنگ

عالمِ شبِ سیاہ　　اک امنگ

منزلِ نشانِ راہ　　سحر رنگ"

(مجید امجد، روزِ رفتہ، ص۱۲۷)

مجید امجد کے گیتوں امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے مناظر کے بیان میں فلسفیانہ فکر اور سوچ کا سہارا لے کر گیت نگاری کو نئی جہت سے متعارف کرایا۔ مجید امجد گیت کے کسی بھی موضوع کو نبھاتے ہوئے فلسفیانہ کروٹ کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ اس صنفِ سخن میں وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے علامتی پیرائے میں گہرائی اور گیرائی سے مملو جہات کو بیان کیا ہے۔ وہ پُر بہار منظر کو دیکھ کر اپنی بصارت کو گل رنگ بھی کرتے ہیں اور ظلمات کے زہر پینے کے بعد تریاق کے طور پر نئے اجالوں کو اپنی لو میں شامل کرتے ہیں۔ یوں جیون میں ظلمتوں میں دیا جلائے رکھتے ہیں:

"اندھیاروں کے زہر پیے

آنکھوں کو گل رنگ کیے

امر اجالے لو میں لیے

جیون کی منڈلی میں دیے

جلتے رہے

دیے جلتے رہے"

(مجید امجد، روزِ رفتہ، ص۱۲۸)

صبیح ابر کا نظارہ مجید امجد پر کیف الفاظ اور سحر انگیز انداز میں پیش کرتے ہیں۔ صبح کے وقت نیل گگن پر سبک رفتار بادلوں اور ان کے زیرِ سایہ چہکتی، لہکتی، رقص کرتی، اڑتی اور گنگناتی ابابیلوں کی پُر کیف آوازیں سارے منظر کو مسحور کر دیتی ہیں۔ سفید بادلوں کے ہم راہ سیاہ بدلیاں یوں نظر آتی ہیں جیسے ایک حسینہ کے کندھوں پر کاکلیں لہرا رہی ہوں۔ نیلگوں فلک پر منڈلاتے ابر کے ٹکڑے کسی پُر سکون جھیل میں تیرتی اوڑھنی کا نظارہ پیش کر رہے ہیں، وہ اوڑھنی جسے ایک خوب صورت اور معصوم پنہارن وہاں بھول آئی ہو۔

"تیرتے بادل، خنک جھونکے، خمار آگیں سماں

آسماں پر ناچتی، اڑتی ابابیلوں کے راگ

اس طرح لہرا رہی ہیں اودھی اودھی بدلیاں

جیسے اک کافر ادا کے دوش پر زلفوں کے ناگ

جیسے نیلی جھیل میں بہتی ہوئی اک اوڑھنی

بھول آئی ہو جسے معصوم پنہارن کوئی"

(مجید امجد، روزِ رفتہ، ص۴۷)

مجید امجد کو قدرت کے ہر مظہر سے الفت و محبت ہے، اس لیے وہ اپنے گیت میں بھی تھرکتی، بہتی رواں ندیوں کے تذکرے کے ساتھ جھومتے، لہراتے قد آور پیڑوں، درختوں پر پڑتی دھوپ اور اس سارے منظر کے روپ کو دیکھ کر لبوں پر ابھرتی دھیمی مسکان کا تذکرہ کرتے ہیں۔ فطرت سے محبت کسی بھی منظر کو نظر انداز نہیں ہونے دیتی ہے۔ کیوں کہ یہ منظر اتنے عمیق ہیں کہ تہ در تہ ایک نئی داستان سناتے ہیں۔ کہیں یہ اپنے خالق کی قدرت و حکمت کی گواہی دیتے ہوئے مدح سرا ہیں، کہیں پس منظر کو عیاں کرتے ہیں اور کہیں پیش منظر کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔ ان کے گیت کا یہ خاصہ ان کا ذاتی وصف ہے:

"ناچتی ندیاں

جھومتے جھامتے پیڑ

اجیالی دھوپ

ان سے بھی آگے دور کہیں وہ دنیا

جس کا روپ

آنے والے مست دنوں کے ہونٹوں پر مسکان!

سمے سمے کا دھیان!"

(مجید امجد، روزِ رفتہ، ص ۱۱۱)

مجید امجدؔ کو رات کا منظر مسحور کر دیتا ہے، کیوں کہ چاند کے گرد پھیلا ہالہِ نور ان کا دل موہ لیتا ہے۔ وہ گُزرتے وقت کی ہر آن اور ہر گھڑی سے کُلی طور پر نہ صرف محظوظ ہوتے ہیں، بلکہ اس کے مقصد اور مدعا کو بھی زیرِ غور رکھتے ہیں۔ جب شب پوری طرح اپنی تمام تر جلوہ آرائیوں کا مظاہرہ کر لیتی ہے تو اس کے بعد نورِ سحر پھوٹتا ہے، جو طلوعِ شمس کے بعد اس کی کرنوں کو نکھری ہوئی شفاف دھوپ میں بدل دیتا ہے۔ شب کے ڈھلنے اور دن کے نکلنے کی وجہ سے ان کا زاویہ فکر گزشتہ سے پیوستہ دنوں کا احاطہ کرنے لگتا ہے، ان لمحات میں ماضی کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ دبیز سکوت میں ڈوبی گہری تنہائی اور زندگی کے پوروں سے سرکتے دن وقت کی ریت نبھا رہے ہیں۔ انسانی تمنائیں حصولِ منزل کے بغیر بھی رات دن کے اصولِ اٹل کے ساتھ کسی اٹوٹ قانون ہی کی طرح سفر کر رہی ہیں۔ ساون اور برسات کی رتوں اور ہر طرح کے موسموں میں یہ تواتر سے پنپتی ہیں۔ مجیدؔ فلسفیانہ تناظر میں رتوں کا زندگی سے انسلاک، کائناتی وجود کا فنا کی طرف سفر اور انسانی لاشعور میں اس وجہ سے چھپا حذر واضح کر رہے ہیں۔

"پھیکی پھیکی چاندنیاں

اور کجلی کجلی دھوپ

ان کی اڑتی راکھ میں جھلکے، بیتے دنوں کا رُوپ

سناٹوں کی گھمر گھمر میں ڈوبتا ڈوبتا گیت

سمے سمے کی ریت

من کی یہ چنچل لہریں، ان کا کوئی نہ ٹھور مقام

دن گزرے تو صبح سویرا، رات کٹے تو شام

ساون ساون، چلتے جھونکے

پلک پلک برسات

سمے سمے کی بات

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص ۱۱۲)

قتیلؔ شفائی کے گیتوں میں وہ تمام اوصاف رچ بس گئے ہیں، جو گیت نگاری کو دوام عطا کرتے ہیں۔ قتیلؔ نے ہر موضوع کو گیت کے مطابق ڈھالا ہے۔ مناظرِ فطرت کو بیان کرتے ہوئے قتیلؔ اپنے فطری ذوق اور فنی دسترس دونوں کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ان کا یہ انداز گیت نگاری کے روایتی اسلوب سے ہٹ کر ہے۔ جدت آفرینی اور ندرت خیزی، موسموں، رنگوں، مناظر و مظاہر کے حسن و سحر کو مزید نکھار دیتی ہے۔ وہ اپنے گیت میں بدلتی رُتوں کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ انسان خود کو انھی تبدیلیوں اور رتوں میں گھومتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ یہ ان کی سب سے بڑی کام یابی ہے، جو گیت کی روایت میں انھی کا خاصہ ہے۔ قتیلؔ شفائی کو روشنی کے ساتھ اک خاص انسیت ہے۔ اس کی جاذبیت ان کے دل کو بے قرار کرنے کے بجائے ایک لطیف سا قرار بخشتی ہے، کیوں کہ یہ کرنوں کی پائل باندھے چھم چھم کرتی شہر میں اترتی ہے۔ وہ روشنی سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں کہ یہ حقیقت ہے کہ رات کے گہرے سناٹوں میں خوف مضمر ہوتا ہے، لیکن تمھیں اندھیاروں سے ڈرنے اور خوف زدہ ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔

"اے روشنی! اے روشنی!
کرنوں کی پائل باندھ کر، اس شہر میں چھم سے اتر
اے روشنی! اے روشنی!
مانا کہ لمبی رات ہے، اک خوف اس کے ساتھ ہے
پر تُو اندھیروں سے نہ ڈر
اے روشنی! اے روشنی!"

(قتیل شفائی، برگد، ص ۱۹)

ندا فاضلی قتیلؔ شفائی کے ہاں رتوں کے بیان اور فطرت کی عکس بندی کے متعلق رقم طراز ہیں:

"گیت بنتے ہوئے جھرنے، پائل چھنکاتے موسم، گھونگھٹ اٹھاتے سویرے، بانہیں لہراتے اندھیرے، آسمان چومتے درپن، چاند کھیلتے آنگن، یہ دنیا پرانے البم کی تصویروں کی طرح اب بھی جب کبھی سامنے سے گزرتی ہے تو وقت کچھ سانسوں کو ہمارے لیے آسان کر دیتا ہے... قتیل شفائی سے میں کبھی نہیں ملا، لیکن وہ ان شاعروں میں ہے، جن کی شاعری مجھے ان دنوں سے پسند ہے جب اچھے برے کا کوئی پیمانہ مرے ذہن نے متعین نہیں کیا تھا۔"(۱۹)

قتیل ایک ایسے شہر میں بس رہے تھے، جس پر ظلمتوں کا گہرا سایہ تھا۔ اس حذر آمیز ماحول میں فطری طور پر ہر شخص روشنی طلب کرتا ہے۔ قتیلؔ بھی اس عالم میں روشنی کے خواہاں نظر آتے ہیں، کیوں کہ اندھیروں میں زندگی جینا دشوار ہوتا ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ شہر میں ہر سُو روشنی کی یہ دولت چراغاں ہو جائے۔ یہ صرف ان کی ذاتی خواہش نہیں ہے، بلکہ ہر شخص اور فرد اسی کا متمنی ہے۔ لوگوں کی یہ جستجو ہے کہ روشنی آئے تاکہ گلیوں اور کوچوں کی رونق بحال ہو، ہر رستہ جگمگا اٹھے۔ روشنی اس انداز سے آئے کہ ہر مکان پر اپنا بسیرا کر لے۔

"آکر مرے اس شہر میں، کر دے چراغاں چار سو
ایسا دِکھا منظر کوئی، سب کو ہے جس کی آرزو
گلیوں کی رونق بن کے آ
سب راستوں کو جگمگا
سارے مکانوں پر بکھر
اے روشنی! اے روشنی!"

(قتیل شفائی، برگد، ص ۲۰)

قتیلؔ کے گیت میں مناظرِ فطرت کے حسن اور محبوب کے حسن کا امتزاج ملتا ہے۔ قتیلؔ بہار کے حسن اور پھولوں پر منڈلاتی تتلیوں کی خوب صورتی سے متاثر ہو کر استعاراتی پیرائے میں محبوب سے اس خواہش کا اظہار کرتے ہیں کہ وہ ایک باغیچے کی تتلی کی طرح ہر غنچے اور پھول پر بسیرا کرے۔ کلیوں اور پھولوں سے الفت و انسیت کا مظاہرہ کرتے ہوئے ہر رت کے دُکھ فراموش کر دے۔ قتیلؔ کا یہ کہنا ہے کہ صرف میں ہی اپنے محبوب کے عشقِ حسن میں گرفتار نہیں ہوں بلکہ تمام موسم بھی اس کے حسن کی تعظیم کرتے ہیں۔ قتیلؔ کا یہ دعویٰ ہے کہ انسان کے دل میں کسی کی عزت اور توقیر موسموں اور رتوں کے تغیرات سے متاثر نہیں ہوتی ہے، تعظیم و تکریم کا پیمانہ ایسی پیمائشوں اور پابندیوں سے یک سر آزاد ہے۔ کوئی بھی رُت ہو، قابلِ احترام اور قابلِ محبت شخص کی انسیت و عزت قائم رہتی ہے:

"تُو بگیا کی تتلی بن کر پھول پھول پر جھولے
کلی کلی سے پیار بڑھائے، رُت رُت کے دُکھ بھولے
ایک سمان ہے تجھ کو، ساون ہو یا سرسوں پھولے"

(قتیل شفائی، جلترنگ، ص ۷)

برسات کا موسم اور بادلوں کی آمد قتیلؔ کی حسِ جمالیات کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔ ان کی شاعرانہ فکر کروٹ لیتی ہے اور اس موسم سے متاثر ہو کر مستعد ہو جاتی ہے۔ اس ذیل میں قتیلؔ پکار اٹھتے ہیں کہ جب بادل برستے ہیں تو شعرا کے اذہان و قلوب و قلم گیت لکھنے لگتے ہیں۔ اس موسم کا حسن اور دل کشی ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو مہمیز دیتی ہے۔ ہر موسم جو گنگنائے اور اٹھلائے، وہ اسے شعرا کا ہم جولی گردانتے ہیں۔ بادل کے برسنے کے نغمات شعرا کے قلم سے گیت کا ردھم بن کر سامنے آتے ہیں۔ جیسے جیسے بادل برستا ہے، ویسے ویسے شعرا گیت لکھتے جاتے ہیں۔ ابرِ رواں شاعر کے اندر احساس کی قوت اور مشاہدے کی طاقت کو تیز تر کر دیتا ہے۔ قطروں کے زمین سے ٹکرانے کی آواز اس کے لیے موسیقی کی سب سے میٹھی اور دل فریب دھن ہے۔ اس میٹھے راگ اور ردھم کے اثر میں اس کی بصارت شفاف نظر آتے قطروں کے اندر مچلتی ہلچل دیکھتی ہے۔ اس کی بصیرت کو جلا ملتی ہے، جس سے ہر منظر کا پس منظر واضح ہوتا چلا جاتا ہے۔ عمیق سکوت میں مچلتا شور، گہرے سمندر میں ٹھاٹھیں مارتا بھنور اور دبیز سکوت میں انسان کے بہ باطن مترنم سنگیت اس کی نگہِ بصیرت پر واضح ہوتے چلے جاتے ہیں:

"وہ ہر گاتے موسم کو اپنا من میت لکھے
سنے وہ ملہاریں یوں برکھا کی محفل میں
جھانکتا بھی جائے وہ بوندوں کے دل میں
دیکھے وہ تصویر ہر اک پس منظر کی
باہر بیٹھ کے دیکھے دنیا اندر کی
اسی لیے وہ سناٹے کو بھی سنگیت لکھے
بادل برسے چھم چھم، شاعر گیت لکھے"

(قتیل شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۸۱)

ب۔ منتخب گیت نگاروں کے گیتوں میں موضوعی ممایزت

ا۔ اخترؔ شیرانی: وطنی اور رزمیہ گیت

اختر شیرانی کے گیتوں کی ممایزت میں حب الوطنی بھی شامل ہے۔ "حب الوطنی من الایمان" کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے انھوں نے اپنے کشتِ کلام میں اکثر مقامات پر وطن سے محبت کے بیج بوئے

ہیں۔ ایک نووارد ہم وطن سے ایک غریب الوطن کے خطاب کے ذریعے انھوں نے بڑے اچھوتے، انوکھے اور من موہن پیرائے میں نہ صرف وطن کی محبت کو اجاگر کیا ہے، بلکہ اس کی خوب صورتی، رنگینی اور کشش کو بھی جزئیات کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ایک پردیسی کو وطن کی یاد بے چین اور بے کُل رکھتی ہے۔ وہ اپنے گیتوں میں وطن کے خوب صورت باغوں، چلتی ہواؤں، دل کش پربتوں، گھنگھور گھٹاؤں، پُرکیف بارشوں، سرمست نظاروں، سہانی راتوں، چاند ستاروں، خوش رنگ شگوفوں، حسنِ رنگِ شفق کے سحر کی بہ دولت مسحور دلوں کا احوال بیان کرتے ہیں۔ جس میں سے ایک گیت مشتے از خروارے پیشِ خدمت ہے:

"کیا اب بھی وہاں کے باغوں میں مستانہ ہوائیں آتی ہیں؟
کیا اب بھی وہاں کے پربت پر گھنگھور گھٹائیں چھاتی ہیں؟
کیا اب بھی وہاں کی برکھائیں ویسے ہی دلوں کو بھاتی ہیں؟
او دیس سے آنے والے بتا!"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۱۴۰)

پردیس میں بسنے والے ایک حب الوطن کو اپنی سرزمین اور اس کے باسیوں کی یاد ہر لحظہ بے چین اور بے کل رکھتی ہے۔ حالات و واقعاتِ وطن سے آگہی کی چاہت اس دوری کے سبب دُگنی ہو جاتی ہے۔ غرباء کی مفلوک الحالی، امراء کی بے نیازی، باغِ وطن کی شادابی اور رنگینی اسے تڑپاتی ہے۔ وہ نو وارد ہم وطن سے سرزمینِ وطن اور اہلیانِ وطن کا احوال جاننے کے لیے بے تاب ہے:

"او دیس سے آنے والے بتا! کس حال میں ہیں یارانِ وطن!
آوارۂ غربت کو بھی سنا کس رنگ میں ہیں کنعانِ وطن!
وہ باغِ وطن، فردوسِ وطن! وہ سروِ وطن، ریحانِ وطن؟
او دیس سے آنے والے، بتا!"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۱۴۰)

حب الوطنی کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اخترؔ نے رزمیہ گیت بھی لکھے ہیں، جن کے ذریعے عالمِ جنگ میں سپاہیوں اور مجاہدوں کو برانگیخت کر کے دشمن کو پسپا کیا جا سکتا ہے۔ وہ بڑے پُروقار انداز میں سپاہی کو اس کے اصلی مقام و منصب یاد دلاتے ہوئے، اس کی دلاوری اور شجاعت کو بڑھانے کے لیے شہادت کی موت سے بے خوف کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اپنی شمشیر ہمیشہ نیام سے باہر رکھو، تاکہ عدو پر ہیبت طاری رہے۔

"قیامت آئے کہ فتنے اٹھیں، خیال نہ کر
سپاہی ہے تو کچھ اندیشۂ مآل نہ کر
کہ موت کہتی ہیں جس کو وہ آتی ہے اک بار
مِرے سپاہی! ابھی ہاتھ سے نہ رکھ تلوار!"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص۴۳۹)

۲۔ میرا جی: جنس پرستی اور فلسفۂ حیات

اردو گیت کی روایت میں میرا جی وہ واحد شخصیت ہیں، جنھوں نے جنس کو خاصی اہمیت دی۔ یہ ایک قدرتی اور فطری جذبہ ہے، لیکن میرا جی اس سے غیر معمولی طور پر وابستہ ہوئے۔ مذکورہ جذبے کی افزایش اور نمایش ان کے ہاں بڑھتی چلی گئی۔ بعد ازاں اس نے متعدد ذہنی و فکری الجھنوں کا رُوپ دھار لیا۔ جنس واقعی انسانی زندگی کا لازمہ ہے، مگر میرا جی نے اس معاملے میں حد سے زیادہ بے باکی کا مظاہرہ کیا۔ اگرچہ میرا جی کو اس روش کی بنیاد پر مذہبی اور ادبی حلقوں میں تنقید کا نشانہ بنایا گیا، لیکن انھوں نے اس تنقید کی پرواہ نہیں کی۔ ان کے بیشتر گیت ان کے اسی رجحان کے ترجمان ہیں۔ نفیس اقبال میرا جی کے گیتوں میں جنسی پہلو کے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہیں:

"میرا جی نے اپنے گیتوں اور نظموں میں ہندوستان کی دھرتی کی سب سے بڑی علامت یعنی ایک ہندوستانی عورت کو پیش کیا۔ میرا جی نے عورت کے جسمانی پہلوؤں کو بہ طور خاص اہمیت دی ہے۔ میرا جی نے محبت کے ان گنت موضوعات میں سے صرف جنسی محبت کا پہلو لیا ہے۔"(۲۰)

میرا جی کے گیت میں جنسیت کے کئی پہلو ملتے ہیں۔ دولہا دُلہن کی مقاربت کے لمحات کی عکس بندی کی گئی ہے۔ جب محبت شبِ وصل میں ایک دوسرے کے قریب ہوتی ہے تو محبوب اپنی محبوبہ سے انتہائی بے تکلفانہ کلام کرتے ہوئے اسے نغمۂ محبت سنانے اور گھونگھٹ اٹھانے کا کہتا ہے اور تکلف کو برطرف رکھ کر میٹھی اور رسیلی باتیں کرنے کی فرمائش کرتا ہے۔ ایسی الفت بھری باتیں جو دل موہ لیں اور ہجر کے طویل سفر کے کڑے لمحات کا ازالہ ہو جائے۔ اس شبِ زفاف کے لیے نیلگوں فلک نے خوب صورت سیج بچھائی ہے، جس میں تاریں جگ مگ کر رہے ہیں، یہی وہ سہانی گھڑی ہے، جس کے وہ منتظر تھے۔ اب وہ اپنی محبوبہ کو دل سے تمام غموں کو دھو کر محبت سے لبالب من موہن باتیں کرنے پر اکساتا ہے۔

"اب کھولو بندھن، بولو بات رسیلی منہ سے بولو

اب بات بنی، اب رات اپنی

اب گاؤ، گیت سناؤ، گھونگھٹ کھولو

اب بولو بات رسیلی، بندھن کھولو، منہ سے بولو

آکاش نے سیج بچھائی   تاروں نے جوت جگائی

اب گھڑی سہانی آئی   دل کو دھولو، منہ سے بات رسیلی بولو"

(میرا جی، کلیاتِ میرا جی، ص ۵۳۰)

دنیا اور اس کے تمام معاملات بادی النظر میں ایک جیسے لگتے ہے۔ نظامِ شمسی میں موجود ان گنت ستارے ہیت، چمک اور اسم کے اعتبار سے ایک ہی دکھائی دیتے ہیں۔ مگر در حقیقت ہر ایک کی الگ پہچان، کمیت، ہیت، نام اور چمک ہے۔ بہ ظاہر دنوں کا دورانیہ اور راتوں کے اوقات ایک سے ہیں مگر زندگی میں ملنے والی خوشی اور غم لیل و نہار کی الگ پہچان متعین کرتے ہیں۔ میرا جی زندگی کے ہر آن بدلتے رنگوں اور ان رنگوں کی نسبت زندگی کی بہ ظاہر یکسانیت کے ٹوٹنے کا تذکرہ کرتے ہیں اور اس ضمن میں استفہامیہ انداز اپناتے ہوئے مدعا واضح کرتے ہیں۔ لمحاتِ وصل میں جدائی کا دھیان رہنا، ایامِ درد کا غم جھیلنا، شبِ مسرت و وصال کی تسکین، میدانِ دنیا میں کبھی ہارنا، کسی مقام پر جیت جانا، یہ سب زندگی کے متنوع کرشمے ہیں۔ میرا جی استفہامیہ انداز میں اس بات کو واضح کرتے ہیں کہ یہ متنازع رنگ زندگی کے تانے بانے کیسے باریک بینی سے بُنے جارہے ہیں کہ اس قدر تفاوت کے باوجود بھی بہ ظاہر تو زندگی ایک سی معلوم ہوتی ہے۔

"منڈل میں ہیں لاکھوں ستارے   دھیان کی موج میں ایک ہیں سارے

دکھ کے دن، سکھ ساتھ کی راتیں

دور کا دھیان اور پاس کی باتیں

کیسا ہے یہ تانا بانا ؟

کیسی ہیں یہ جیتیں ماتیں؟

کوئی جیتے ، کوئی ہارے   دھیان کی موج میں ایک ہیں سارے"

(میرا جی، کلیاتِ میرا جی، ص ۵۷۴)

زندگی پہلے پہل اتنی سہل اور آسان لگتی ہے کہ انسان آگ میں تپ کر کندن بننے اور ابل ابل کے رنگین و دل کش بننے کا خواب دیکھتا ہے۔ مگر جب ان خوابوں کی تکمیل کے لیے میدانِ عمل میں اترتا ہے تو

زندگی کی کٹھن گھاٹیاں، آزمائشوں کے تند و تیز طوفان اور مشکلات کے بپھرتے بھنور اس کو نارسا خوابوں اور لا حاصل تمناؤں کا تلخ رخ دکھاتے ہیں۔ زندگی کے یہ رنگ دیکھنے کے بعد انسان صرف اپنی ڈوبتی نیا کو بچانے اور پار لگانے کی فکر کرتا ہے یعنی زندگی کو بھرپور خواہشات کے ساتھ جینے کے بجائے محض مشکلات سے بچا کر جینے کی کوشش کرتا ہے۔

"پہلے دل کہتا تھا مچل کر
رنگ لائیں گے ہم بھی ابل کر
دیکھ لی اب جیون کی بازی
سوچ رہا ہے ہاتھوں کو مل کر
ڈوبتی ناؤ کو کون ابھارے دھیان کی موج میں ایک ہیں سارے"

(میرآجی، کلیاتِ میرآجی، ص ۵۷۴)

میرآجی اپنی قوتِ مشاہدہ کو بروئے کار لاتے ہوئے حیاتِ کائنات کی مختلف جہات، ہمواریوں، نا ہمواریوں، حیرانیوں، پریشانیوں، خوشیوں اور ضرورتوں کو اک خاص پیرائے میں بیان کرتے ہیں۔ ان کا فلسفۂ حیات جامعیت اور اختصار کے ساتھ ان کے گیت میں ابھرتا ہوا نظر آتا ہے۔ انھوں نے زندگی کو ایک مداری کہا ہے، جو اپنے تماش بینوں کی توجہ کا مرکز بنا رہتا ہے۔ اپنے سحر اور کرتب کے ذریعے لوگوں کے قلوب و اذہان اور حرکات و افعال کو اپنے حصار میں لے لیتا ہے۔ وہ جس طرح چاہتا ہے، ویسا ماحول بنا لیتا ہے۔ کبھی انسان کو دکھوں کے ناگ سے ڈراتا یا ڈسواتا ہے۔ فرحت اور کلفت کے تمام مناظر اس مداری کی پٹاری میں پنہاں ہیں۔ زندگی بھی کسی مداری کی طرح کبھی انسان کو رنج و الم کے ناگوں سے ڈراتی یا ڈسواتی ہے، کبھی مسرت و انبساط کے گُلوں سے انہیں گلشنِ تبسم عطا کرتی ہے۔

"جیون ایک مداری پیارے! کھول رکھی ہے پٹاری
کبھی تو دکھ کا ناگ نکالے، پل میں اسے چھپالے
کبھی ہنسائے، کبھی رُلائے، بین بجا کر سب کو رجھائے
اس کی ریت انوکھی نیاری، جیون ایک مداری"

(میرآجی، کلیاتِ میراجی، ص ۵۴۴)

میرآجی باقاعدہ طور پر نظریاتی اور فلسفیانہ قسم کے شاعر نہیں ہیں، تاہم ان کا وسیع الفہم تصورِ حیات

ان کے گیتوں میں واضح طور پر منعکس ہوتا ہے۔ وہ موجود سے مطمئن نہیں ہیں، ایک تغیر کے خواہاں ہیں اور تغیر کی یہ خواہش جہد و عمل اور سعیِ پیہم پر اکساتی ہے۔ میرا جی کے مطابق فن کو مکمل حیات پر محیط ہونا چاہیے۔ اسی تصور کے تحت وہ عمیق النظر مشاہدہ ہائے حیات کو بھی گیت کی صورت میں ڈھالتے ہیں، جو ایک فلسفیانہ رخ اختیار کرتے ہوئے زندگی کی گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ ہندوستانی سماج کے مختلف پہلوؤں میں وہ اثباتِ انقلاب چاہتے ہیں۔ ڈاکٹر رشید امجد کے مطابق:

"زندگی کا زیر و بم جذباتی تموج، حال کے لمحہ پر کھڑے ہو کر ماضی کی بازیافت اور پھر مستقبل کی طرف نگاہ انہیں اپنے عہد کا اہم شاعر بنا دیتی ہے۔"(۲۱)

وقت کی رفتار کے ساتھ مشاہدہ اور مطالعہ کی گہرائی، حالات کے تقاضوں کے مطابق میرا جی کی فکر بھی کروٹیں لیتی ہے۔ ان کے سخن میں اس کا واضح اثر نظر آتا ہے۔ کلام میں نئے رجحانات اور میلانات دکھائی دیتے ہیں۔ برصغیر میں بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کی ابتدا سے ہی یہاں کے باشندوں کے لیے مشکلات کے پہاڑ کھڑے ہو رہے تھے، حالات پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہو رہے تھے۔ سختیوں، دشواریوں، ہندو اور انگریزوں کی ریشہ دوانیوں نے حامیانِ پاکستان کی راہیں مسدود کرنے کی کوششیں تیز کر دی تھیں۔ ہر حوالے سے انہیں زد و کوب کیا گیا۔ ان حالات کے باوجود میرا جی مایوس اور نا امید نہیں ہوئے، بلکہ تیقن مزید پختہ ہوا۔ عزم و ارادہ پہلے سے زیادہ مضبوط اور عوام کو بہ ذریعہ کلام پُر امید کرنے کا انداز مزید شستہ ہو گیا۔ میرا جی اپنی عمیق النظری کی بہ دولت یہ بات جانتے تھے کہ رات جب زیادہ گہری ہو جاتی ہے تو اس کے بعد سویرا طلوع ہوتا ہے۔ یہی بات انھیں مایوس نہیں ہونے دیتی۔ ان کا ہر مصرع امیدِ نو اور عزمِ صمیم کا پیغام لے کر منصہِ شہود پر آیا۔ رجائیت کی لہر چہار دانگ عالم میں پھیل گئی۔

"اب سُکھ کی تان سنائی دی
اک دنیا نئی دکھائی دی
اب سُکھ نے بدلا بھیس نیا　　اب دیکھیں گے ہم دیس نیا
جب دل نے رام دہائی دی
اک دنیا نئی دکھائی دی
ہر رنگ نیا، ہر بات نئی　　اب دن بھی نیا اور رات نئی
اب چین کی راہ سجھائی دی

اب دنیا نئی دکھائی دی"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص۶۲۹)

۳۔ مجید امجد: تصورِ وقت، تصورِ اجل اور وطنیت

بعد از اقبالؔ اردو شعرا میں مجید امجدؔ وہ واحد شاعر ہیں، جنھوں نے کائنات کے فلسفۂ وقت اور اس کی حقیقت و ماہیت کو بڑے دل چسپ پیرائے میں سمو کر پیکرِ گیت میں ڈھالا ہے۔ ان کے اکثر کلام پر یہی جذبہ غالب نظر آتا ہے۔ اپنی تمام تر بے بضاعتی اور نارسائی کے باوجود انھوں نے وقت کی رفتار، اس کے رموز و اسرار، پس منظر اور پیش منظر کے سارے طور و اطوار کا تذکرہ کیا ہے۔ ان کے ہاں "لمحۂ موجود" اور اس کی ابتدا تمام امکانات کا مرکز و محور ہے۔ اسی نقطۂ آغاز پر ٹھہر کر انہوں نے کائنات کی وسعتوں اور بے کرانیوں کا بڑا عمیق مشاہدہ کرنے کے بعد تدریجی ارتقا اور لمحۂ موجود کی وقعت اور طاقت کو بیان کیا ہے۔ خواجہ محمد زکریا کے یہ قول:

> "مجید امجدؔ اس دور کا واحد فلسفی شاعر ہے جس کے ہاں سب سے زیادہ جو تصور ابھرتا ہے، وہ وقت کے بارے میں ہے۔۔۔ کبھی کبھی تو یہ خیال آنے لگتا ہے کہ اس کے ہاں خدا کا متبادل وقت ہے۔"(۲۲)

مجید امجدؔ نے تصورِ وقت کو بڑے اچھوتے اور سہل پیرائے میں بیان کیا ہے۔ ہر شے وقت کے حصنِ حصین میں مصئون و محفوظ ہے۔ کائنات کی کوئی شے اس کی دسترس سے باہر نہیں، لیکن کمال یہ ہے کہ یہ خود مخصوص مدت کے بعد کسی کے ہاتھ نہیں آتا ہے۔ زندگی اسی کے سائے میں پروان چڑھتی ہے۔ زندگی مختتم ہے، ختم ہو سکتی ہے مگر وقت غیر مختتم ہے۔ اس کی عمر کا درست تعین آج تک کوئی نہیں کر سکا۔ یہ نور کے دھاروں کی طرح پھیلتا جاتا ہے اور جہاں تک انسانی بینائی کی رسائی ممکن ہوتی ہے، وہاں تک اسی کا اثر و رسوخ اور نفاذ و نفوذ دکھائی دیتا ہے۔ نور و ظلمات اسی کے احاطے میں پروان چڑھتا ہے اور چڑھتا رہے گا۔ ان کے گیت میں جہاں کہیں بھی وقت کا تذکرہ ملتا ہے، وہ اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ وقت سے مراد وہ ذات ہے جو اس عالمِ آب و گِل کی ہر حرکت و عمل کا محرک ہے۔ وہی ہے جو زمین و آسمان کے تمام اسرار و رموز سے واقف ہے۔ اس کی ہر شے پر اسی کی قدرت و اختیار ہے۔ یہ قدرت و اختیار اس قدر مستحکم، مضبوط اور دائمی ہے کہ آج تک اجرامِ فلکی میں سے کوئی شے بھی اپنے معینہ محور اور وقت سے ہٹ نہیں سکی ہے۔ کوئی چیز اس کی ہم سری اور برابری نہیں کر سکتی ہے، وہ یکتا و تنہا ہے۔

"وقت کے جھکڑ گگن گگن

جلتے رہے

دیے جلتے رہے!

اندھیاروں کے زہر پیے

آنکھوں کو گل رنگ کیے

امر اجالے لو میں لیے

جیون کی منڈلی میں دیے

جلتے رہے

دیے جلتے رہے!

کوئی ساحل ہے نہ کنارا

اک پھیلتا بڑھتا دھارا

بہے نگر نگر

مِری نو کا بھنور بھنور"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص۱۲۸)

صراطِ حیات پر چلتے ہوئے مجید امجدؔ جب رفتگاں کی پیروی کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ رفتگاں کے نشانِ قدم موجود ہیں تاہم ان کے وجود کا نام و نشان تک نہیں ہے، تو وہ مایوس ہو جاتے ہیں۔ بقائے وجود کی سعیِ لاحاصل کرتے کرتے بالآخر موت کے دامِ تزویر میں آجاتے ہیں۔ انسان چاہتے ہوئے بھی بقا کی منزل نہیں پا سکتا ہے۔ تاریخ کے اوراق اس حقیقت پر شاہد ہیں کہ انسان فانی ہے۔ متقدمین و متاخرین ایک ہی منزل کی جانب رواں ہیں، جس کا نام موت ہے۔ ناصر عباس نیرّ کے بہ قول:

> "مجید امجدؔ موت کے آگے ہی وجود کے تحفظ کی خواہش کرتے ہیں۔ انہیں اس حقیقت سے مصالحت میں بے حد دقت محسوس ہوتی ہے کہ انسانی وجود جیسی ارفع حقیقت فنا ہو جائے گی۔۔۔ مجید امجد اسے تجربے کے بجائے ایک ایسی حقیقی صورت حال کے طور پر لیتے ہیں، جو ہر لمحہ زندگی پر سایہ فگن ہے۔"(۲۳)

وقت کا ہر لحظہ اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ موت ایک اٹل حقیقت ہے۔ موت کی آمد کی بہ دولت ہر آن بہت سے لوگ لقمہِ اجل بن جاتے ہیں۔ لیکن پھر بھی انسان تجاہلِ عارفانہ سے کام لیتے ہوئے اپنے سفر

حیات پر گامزن رہتا ہے۔ خیالِ موت کو یک سر فراموش کر دینے کے باوجود وہ راہیِ ملکِ عدم ہو جاتا ہے۔ ازل سے یہ سلسلہ یونہی چلتا آ رہا ہے اور کسی کو علم نہیں ہے کہ زنجیرِ کائنات میں موت وحیات کی یہ کڑیاں کب تک اسی طرح چلتی رہیں گی۔

"مسافر رواں ہیں ادھر آنکھ میچے
ادھر تنکے تنکے کی چلمن کے نیچے
بچھا رکھا ہے دام اپنا قضا نے
یہ رستہ کہاں ختم ہو گا، نجانے؟"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص۷٦)

وطن اور اس کے فطری حسن کو فزوں تر کرنے والی اشیا کی کشش اور خوب صورتی مجید امجدؔ کے جذبہِ محبت کو سینچتی ہے۔ دھرتی اور اس سے منسلک ہر شے ان کی دیوانگی کی لے کو مہمیز دیتی ہے۔ یہ جذبہِ الفت محاکاتی انداز میں ان کے گیت میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ وہ دھرتی کے حسن سے دوبہ دو کلام کرتے ہیں۔ اس حسن کی دوامی کے لیے خالقِ حسن سے ملتجی ہوتے ہیں۔ وہ وطن کی خوش حالی، امن اور سکون کے خواہاں ہیں۔ مستقبل میں اس دھرتی پر نمو پانے والی کلیوں کی چٹک، پھولوں کی مہک، ڈالیوں کی لہک، سورج کی کرنوں کی رمق اور کونپلوں کی دمک کی ہر جنبش میں مسرت و فرحت اور تازگی کو پنپتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ آنے والے کل کا ہر لمحہ، ہر لحظہ وطن کی بستیوں، شہروں، کوچوں اور چوراہوں کے دامن کو خوشیوں، تابانیوں اور آسانیوں سے بھرا ہوا دیکھنے کے متمنی ہیں۔ وہ دھرتی کے حسن کو اجاگر کرنے کے لیے اپنے فن کو بروئے کار لا کر اس کے گوشوں اور حصوں کو حب الوطنی کے پیرائے میں اس انداز سے بیان کرتے ہیں:

"ہری بھری فصلو!
جُگ جُگ جیو، پھلو!
ہم تو ہیں بس دو گھڑیوں کو اس جگ میں مہمان
تم سے ہے اس دیس کی شوبھا، اس دھرتی کا مان
دیس بھی ایسا دیس کہ جس کے سینے کے ارمان
آنے والی مست رُتوں کے ہونٹوں پر مسکان
جھکتے ڈنٹھل، پکتے بالے، دھوپ رچے کھلیان

ایک ایک گھروندا، خوشیوں سے بھرپور جہان
شہر شہر اور بستی بستی جیون سنگ ہو
چندن روپ سجو
دامن دامن، پلوپلو، جھولی جھولی ہنسو
ہری بھری فصلو!"

(مجید امجدؔ، شب رفتہ، ص۹۹)

۴۔ قتیل شفائیؔ: سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف مزاحمت وبغاوت

قتیل شفائی کی گیت نگاری جہاں حسن و لطافت کا خوب صورت مرقع ہے، وہیں سماجی قباحتوں کے خلاف صریح بغاوت اور طنز بھی ہے۔ ان کے ہاں دنیا میں انتہائی قبیح استحصالی طبقے اور سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف مزاحمت اور بغاوت بھی ملتی ہے۔ وہ چوں کہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے، اس لیے ان کے کلام میں طوعاً کرھاً ترقی پسند نظریات اڈتے چلے آتے ہیں۔ اس نظام کے پنجے کیوں کہ سماج کے ہر حصے میں گڑے ہوئے ہیں، اس لیے اس نظام نے عوام کا جینا حرام کیا ہوا ہے۔ اس نظام کی خرابی یہ ہے کہ یہ مجبور، محکوم اور مقہور طبقے کو اپنے مفاد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ مادیت پرستی اور دولت کی طاقت انسان کے لیے سمِ قاتل ہے۔ دولت کے نشے میں دھت انسان اپنا مقام و مرتبہ، ایمان و اخلاق، جذبات و احساسات، علم و تعلم، فیصلے اور نظریات سب بیچ دیتا ہے۔

"زبانیں، دل، ارادے، فیصلے، جاں بازیاں، نعرے
یہ آئے دن کے ہنگامے، یہ رنگارنگ تقریریں
یہاں ہر چیز بکتی ہے
خریدارو!
بتاؤ، کیا خریدوگے؟
صحافت، شاعری، تنقید، علم و فن، کتب خانے
قلم کے معجزے، فکرو نظر کی شوخ تصویریں
یہاں ہر چیز بکتی ہے
خریدارو!

بتاؤ، کیا خریدو گے؟"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو، روشنی، ص ۱۰۴)

قتیلؔ شفائی نے معروف و مستحکم طبقے کو اپنا موضوع بنانے کے بجائے سماج کے ان لوگوں کو اہمیت دی جو زمانے کے ٹھکرائے ہوئے اور استحصالی طبقے کے روندے ہوئے اشخاص ہیں، تاہم قتیلؔ کے ہاں انھیں بڑی اہمیت اور مقامِ خاص حاصل ہے۔ اس لیے انھوں نے بڑی باریک بینی سے اس طبقے کے تمام حالات و واقعات کو بہ طریقِ احسن قرطاس کے سپرد کیا ہے۔ مضمون نگار قمر اجنالوی قتیل شفائی کے موضوعات کے متعلق لکھتے ہیں کہ

> "اس نے بادشاہوں، راجوں، مہاراجوں، نوابوں، جاگیر داروں، دھنوانوں، سرمایہ داروں کی بجائے غریبوں، مزدوروں، کسانوں محنت کشوں، زمانے کے ٹھکرائے اور سماج کے روندے ہوئے افراد کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ یہ تھا قتیلؔ کی شاعری کا وہ خاص رنگ یا شفق کی وہ سُرخی جسے دلیلِ آفتاب کہا جاتا ہے۔"(۲۴)

قتیلؔ نے چوں کہ اپنے گیت میں ہر موضوع کو پرویا ہے، اس لیے اس کا ہر گیت ایک نئے خیال اور نئی فکر کے ساتھ کمالِ فن کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ دنیا کی حقیقت اور اس میں انسان کے مقام کو انھوں نے حسنِ اسلوب سے بیان کیا ہے۔ دنیا میں زندگی کرنا، جوئے شیر لانے کے مترادف ہے یا یوں کہا جا سکتا ہے کہ نارِ نمرود سے معجزاتی طور پر بچ نکلنے کا نام زندگی ہے۔ اگرچہ کائنات کی ہر شے کو انسان کے لیے مسخر کیا گیا ہے۔ یہ تن تنہا دنیا کی ہر شے پر حاکم ہے، لیکن پھر بھی بقا سے متصف نہیں ہے۔ قتیلؔ کے نزدیک انسان ایک ایسا انوکھا پرندہ ہے جس کی بھرپور اڑان اور تحرکِ مسلسل کی تعظیم میں زمین و آسمان اور ان کی ہر شے جھک جاتی ہے۔

"مان لیا یہ دنیا ہے اک چکراتی چنگاری
اس کی آنچ بھی سہ لی میں نے، ہمت کبھی نہ ہاری
قدم قدم پر نئے نئے طوفانوں سے میں کھیلا
میں پنچھی البیلا!
یہ دھرتی کیا، میرے آگے آسماں جھک جائے
اڑتا دیکھ کے مجھ کو گردش تاروں کی رک جائے
میرے ہی دم سے ہے قائم اس دنیا کا میلہ
میں پنچھی البیلا!"

(قتیل شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۸۸)

بیسویں صدی برصغیر بلکہ پورے کرہِ ارض پر انقلاب اور جدت انگیز ثابت ہوئی۔ سیاسی، سماجی، معاشرتی، معاشی، اقتصادی اور ادبی حوالے سے نئے افق سامنے آئے۔ کارِ حیات کا ہر شعبہ نئے آہنگ اور نئے منصب سے متعارف ہوا۔ رفتہ رفتہ یہ تبدیلیاں عوام و خواص کی زندگیوں میں مکمل طور پر سرایت کر گئیں۔ جنگِ عظیم اول اور دوم نے سارا منظر نامہ بدل کر رکھ دیا۔ ان جنگوں کے دیرپا اثرات مرتب ہوئے جو وقت کے ساتھ اپنے دائرے کو وسیع کرتے گئے۔ بیسویں صدی میں برصغیر میں وہ تغیرات رونما ہوئے جنھوں نے اس سرزمین کو منقسم کر دیا۔ اس خطہِ ارضی میں نوآبادیاتی زمانہِ تسلط میں دو اقوام حصولِ حقوق کے لیے برسرِ پیکار رہیں۔ اس جہدِ پیہم کے نتیجے میں برصغیر پاک و ہند میں حالات و واقعات تیزی سے تبدیل ہوتے رہے۔ ترکی کی خلافت کے خاتمے اور عالم گیر جنگوں کے اثرات براہ راست ہندوستان پر بھی مرتب ہوئے، نیز ملکی سطح پر حقوق کی جنگ کے ساتھ عالمی حالات کے اثرات نے مجموعی منظر نامے کو تیزی سے تبدیل کیا۔ نتیجتاً، ہر شعبہِ زندگی کی نوعیت و فطرت میں صریح تغیر آنے لگا۔ میدانِ ادب بھی حالات و واقعات کے تناظر میں موضوعی سطح پر تغیر پذیر ہوا۔ اقتضائے حالات کے مطابق وقتاً فوقتاً ادبی تحاریک جیسے رومانی تحریک، حلقہ اربابِ ذوق، ترقی پسند تحریک، تانیثیت وغیرہ جنم لینے لگیں۔ اردو ادب ان تحاریک کے زیرِ سایہ نمو پانے لگا۔ اردو شاعری کے موضوعات میں نمایاں تغیر رونما ہوا۔ حتیٰ کہ اردو گیت، جو مخصوص موضوع تک محدود تھا، اس کی ہیتِ نازک میں موضوع ارتقا پذیر ہونے لگا۔ تغیرِ حالات اردو گیت کے موضوعی تغیر اور ارتقا کا سبب بننے لگا۔ اردو گیت نگاروں نے گیت کو ایک مخصوص لگے بندھے رومانی موضوع کے ساتھ دیگر موضوعی تجربات سے مزین کیا۔ بیسویں صدی کے نصف اول کی آخری دہائی میں سرزمینِ پاک و ہند پر حقوق کی جنگ تقسیمِ برصغیر کی صورت میں منتج ہوئی۔ تقسیم کے دل گیر مناظر اور ہجرت کے دل گیر تجربات و مظاہر نے دیگر تناظراتِ شعری کے ساتھ اردو گیت کے نازک پیرائے کو بھی تلخ موضوعات اور نت نئے فلسفیانہ معروضات سے معمور کیا۔ رومانی موضوعات کے ساتھ حالات و واقعات کے منظر نامے اور دیگر فلسفیانہ مباحث گیت کے موضوعات کو ارتقا دینے لگے۔ بیسویں صدی کے نصف دوم میں پاکستان کو سیاسی و سماجی سطح پر بے شمار چیلنجز کا سامنا کرنا پڑا۔ مارشل لا کی صورت حال نے جہاں ملکی معاملات کو درہم برہم کیا، وہیں محض نصف صدی میں تین جنگوں اور نتیجتاً ملک کے ایک بڑے حصے کو جغرافیائی و نظریاتی طور پر گنوا دینے کے بعد ملکی معیشت، سماجی حالات اور سیاسی معاملات بے حد متاثر ہوئے۔ انھی حالات کا عکس اردو شاعری کے مختلف تناظرات میں جھلکنے لگا۔ اردو

گیت نے بھی عصری موضوعات کو اپنے معروض میں جگہ دی۔ تانیثی پہلو محض عشق و محبت کے معاملات اور عورت کے رومانی جذبات تک محدود نہیں رہا۔ عورت کے سماجی مسائل، مقام اور حقوق بھی گیت کا حصہ بننے لگے۔ رومانی شیرینی کے ساتھ حقائقِ تلخ کی کڑواہٹ اور فلسفے کی باریکیاں اردو گیت میں موضوعی تنوع اور ارتقا کا سبب بنیں۔ بہ طور مجموعی بیسویں صدی کا کینوس اردو گیت کے موضوعات کے لیے ارتقائے مسلسل کا باعث بنا۔

اختر شیرانی بیسویں صدی کے نصف اول کے نمایندہ اردو گیت نگار ہیں۔ اختر شیرانی کی ابتدائی گیت نگاری عمومی روایتِ گیت کی ترجمان ہے۔ گیت کے روایتی موضوعات میں نسوانیت، رومانیت، عشق و محبت اور نسوانی اظہارِ جذبات شامل ہیں۔ بعد ازاں ان کے گیتوں میں رومانیت منفرد اور اچھوتے انداز میں سامنے آنے لگی۔ اس سلسلے میں مخصوص رومانی لہجے کے ساتھ انتخابِ الفاظ اور ہر مصرع میں رومان و عنفوانِ شباب کے جذباتِ عشقِ صادق کا بڑا عمل دخل ہے۔ ان کے بعض گیت حب الوطنی کے ترجمان اور جنگی جذبات سے بھی مزین ہیں۔ موضوعِ گیت کا دامن جب وسیع ہونے لگا تو اختر کے چند گیتوں میں بھی نسوانیت و رومانیت کے ساتھ حب الوطنی کے موضوع نے جگہ پائی، تاہم رجحانِ اغلب نسوانی اظہارِ محبت ہی رہا۔ ان کے گیت اس لیے بھی پُر کشش ہیں کہ ان میں ثقالتِ الفاظ کے بجائے لطافتِ لفظی موجود ہے۔ سادگی سے معمور، عام فہم اور سلیس گیتوں کی بہ دولت اختر شیرانی نے بہ طور گیت نگار ادبی و عوامی حلقوں میں مقبولیت حاصل کی۔ یہی خصائص ان کے گیتوں کو قابلِ تحسین و قابلِ تقلید بناتے ہیں۔ میراجی اختر شیرانی کے ہم عصر تھے، فطری بات ہے کہ ایک عہد کے تخلیقات میں موضوعی اور فکری مماثلت پائی جاتی ہے۔ اختر شیرانی اور میراجی کے ابتدائی گیتوں میں اکثر موضوعی یک سانیت ملتی ہے۔ میراجی کے ابتدائی گیتوں میں روایتی گیت کے موضوعات کا عکس ہے، جیسے رومانیت اور نسوانی اظہارِ عشق۔ ان کے ہاں رومانیت کا پہلو جنسیت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ تاہم، جیسے جیسے گیت کے موضوعی دائرہ کار کو وسعت ملتی گئی، ویسے ویسے میراجی کے گیتوں میں بھی نئے موضوعات بالخصوص فلسفہِ حیات اور مذہبی ذات پات کے نظام کے خلاف مزاحمت شامل ہونے لگے۔ میراجی کی شخصیت کی پیچیدگی ان کے گیتوں میں بھی منعکس ہوتی ہے۔ ان کے گیتوں کے لفظی و معنوی نظام میں یہی پیچیدگی ان کے گیتوں کی عوامی مقبولیت میں کمی کی وجہ ہے۔ ان کے گیتوں کے فلسفیانہ مضامین اس پہلو کو اظہر من الشمس کرتے ہیں کہ ان کے گیت ادبی حلقوں کے لیے تو قابلِ فہم اور باعثِ حظ ہیں مگر

عوام کے لیے ان کے گیتوں کی تفہیم مشکل ہے۔ میر آجی کے گیتوں کے ان رجحانات اور خصوصیات نے اردو گیت کے موضوعی ارتقا میں اہم کردار ادا کیا۔

مجید امجدؔ اپنے زمانے کے نمایاں شاعر ہیں۔ اگرچہ ان کے گیتوں کی تعداد کم ہیں، تاہم گیت کے موضوعی ارتقا کے سفر میں انتہائی اہم اور جدت کے حامل ہیں۔ مجید امجدؔ نے زیادہ گیت نہیں کہے اور جو کہے وہ فلسفیانہ پیچیدگیوں اور طرزِ اظہار کے فلسفیانہ رنگوں کے باعث عوامی مقبولیت نہ پا سکے، تاہم اردو گیت کی ارتقائی مسافت میں ان قلیل مگر عمیق گیتوں کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ان کے گیت کی موضوعی انفرادیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کے نمایاں موضوعی رجحانات سے ہٹ کر تصورِ اجل، تصورِ وقت اور تصورِ وطنیت کو نہایت خوب صورتی سے گیتوں میں برتا ہے۔ یہ پہلو اس عہد کے اردو گیت کو نئی روش سے متعارف کرواتے ہیں۔ علاوہ ازیں انھوں نے مظاہرِ فطرت کے بیان میں بھی فلسفیانہ رنگ اپنا کر گیت کے موضوعی دامن کو وسیع کیا۔ ان کے گیتوں کا موضوعی عمیق تجزیہ اس بات کا عکاس ہے کہ وہ موضوعی حوالے سے اپنے عہد کے گیت نگاروں میں کسی کی تقلید کرتے ہیں نہ گیت کی عمومی روایت سے جڑے رہتے ہیں۔ قتیل شفائیؔ مجید امجدؔ کے ہم عصر تھے، لیکن گیت نگاری کی دُنیا میں جو مقبولیت اور شہرت قتیلؔ کے حصے میں آئی وہ شاید ہی کسی اور گیت نگار کو میسر آئی ہو۔ ان کے عہد تک آتے آتے اردو گیت تدریجاً کامیاب ارتقائی مراحل طے کر چکا تھا نیز اس کا دامن ایک لگے بندھے نسوانی موضوع سے آزاد ہو کر مختلف موضوعات کا احاطہ کر چکا تھا۔ ارتقا ہمیشہ جاری رہتا ہے، اس کا کوئی نقطۂ اختتام نہیں۔ وہی صنف زندہ رہتی ہے جو ہر لحظہ ترقی کرتی رہے، جامد صنف جلد ہی معدوم ہو جاتی ہے۔ اردو گیت بھی موضوعی ارتقا کے بہت سے مراحل طے کر رہا تھا، اس میں قتیلؔ نے ذاتی سعی و جہد سے عام فہم انداز، حالات کے مطابق موضوعات کو برتا اور اردو گیت کے دامنِ فکر کو وسعت بخشی۔ عورت ایک زمانے تک طوائف کے روپ میں سماجی زیادتی، معتوبی اور جنسی مظالم کا شکار رہی۔ میر آجی کے گیتوں میں عورت کے اس روپ کا عکس اور اس کے درد و کسک کی ترجمانی ملتی ہے۔ قتیلؔ کے عہد میں شوبز مروج ہو گیا۔ انھوں نے خود بھی بے شمار فلمی گیت لکھے، یہی وجہ ہے کہ انھیں شوبز سے منسلک عورتوں کے مسائل و مصائب اور جذبات و محسوسات کا بھی اندازہ تھا۔ ان کے گیت میں نسوانیت کا یہ رنگ بھی ملتا ہے۔ انھوں نے شوبز کی ستم رسیدہ عورت کے جذبات اور پریشاں حالی کو گیت میں جگہ دی۔ اردو گیت کے روایتی موضوع یعنی عورت کے جذباتِ محبت اور اظہارِ عشق کو بھی قتیلؔ نے سہل الفہم اور منفرد طرزِ بیاں سے مرصع کر کے پیش کیا۔ سرمایہ دارانہ نظام معاشرے کا ناسور

سمجھا جاتا ہے۔ بیدار ضمیر اور شعور رکھنے والا انسان ہمیشہ اس نظام کے خلاف حتی الوسع آواز اٹھاتا رہا ہے۔ قتیلؔ شفائی نے گیت کو بھی اس مزاحمت سے آشنا کیا۔ گیت کی بنیادی زمین عورت سے وابستہ ہے، اس لیے اساسی ستون کو ملحوظ رکھتے ہوئے قتیلؔ نے اس نظام کی زد میں آنے والی عورت کے جذبات و مصائب کو گیت کا پیرہن دیا۔

امتدادِ زمانہ کے ساتھ مختلف تغیرات و انقلابات منصہِ شہود پر جلوہ گر ہوتے رہتے ہیں۔ بیسویں صدی بھی تغیرات کے اسی تسلسل سے پیوستہ ہے۔ اردو گیت کا موضوعی ارتقا ان تغیرات سے متاثر رہا۔ بیسویں صدی نے اردو گیت کے موضوعی کینوس پر نئے اور منفرد رنگ بکھیرتے ہوئے اس کے دامنِ فکر کو وسعت و تنوع بخشا۔ بیسویں صدی کے نمایاں گیت نگاروں اخترؔ شیرانی، میراؔجی، مجید امجدؔ اور قتیلؔ شفائی کے گیتوں کے موضوعی مطالعہ سے اردو گیت کے ارتقائی سفر کے تدریجی مراحل سامنے آتے ہیں۔

حوالہ جات

۱. ایس اختر جعفری، اختر شیرانی اور اس کی شاعری، اشرف پریس، لاہور، ۱۹۶۴ء، ص ۴۳۔

۲. فیروز عالم، اختر شیرانی کی نظم نگاری (مضمون)، مشمولہ: ماہنامہ اردو دنیا، شمارہ نمبر ۱۲، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دسمبر ۲۰۱۹ء، ص ۱۷۔

۳. جمیل جالبی، ڈاکٹر، میراجی ایک مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۱ء، ص ۲۷۸۔

۴. خواجہ عبدالغفور، کرب کی لذت کا آشنا (مضمون) مشمولہ: فن اور شخصیت قتیل نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، بمبئی، جون ۱۹۸۲ء، ص ۵۱۰۔

۵. فارغ بخاری، ادبیات سرحد (جلد سوم)، نیا مکتبہ، پشاور، ۱۹۵۵ء، ص ۴۹۶۔

۶. ایس اختر جعفری، اختر شیرانی اور اس کی شاعری، ص ۱۵۔

۷. رشید امجد، ڈاکٹر، میراجی شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۲۰۰۶ء، ص ۳۷۔

۸. یحیٰی امجد، خرقہ پوش و پابہ گل شاعر اور یقینِ حیات (مضمون)، مشمولہ: قند مجید امجد نمبر، شمارہ ۸-۹، مکتبہ ارژنگ، پشاور، ۱۹۷۵ء، ص ۸۳۔

۹. فیض احمد فیضؔ، پیغام، مشمولہ: فن اور شخصیت قتیل نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، بمبئی، جون ۱۹۸۲ء، ص ۱۶۔

۱۰. پروفیسر عتیق احمد، قتیل شفائی کی شاعری کے چند بنیادی عناصر (مضمون)، مشمولہ: فن اور شخصیت قتیل نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، لاہور، جون ۱۹۸۲ء، ص ۳۲۰۔

۱۱. فیروز عالم، اختر شیرانی کی نظم نگاری (مضمون)، مشمولہ: ماہنامہ اردو دنیا، شمارہ نمبر ۱۲، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۰ دسمبر ۲۰۱۹ء، ص ۱۸۔

۱۲. ذوالفقار احمد تابش، کھلی آنکھوں والا شاعر (مضمون)، مشمولہ: قند مجید امجد نمبر، شمارہ ۸-۹، مکتبہ ارژنگ، پشاور، ۱۹۷۵ء، ص ۶۷۔

۱۳. خواجہ عبدالغفور، کرب کی لذت کا آشنا (مضمون)، مشمولہ: فن اور شخصیت قتیل نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، لاہور، جون ۱۹۸۲ء، ص ۵۱۰۔

۱۴. ایس اختر جعفری، اختر شیرانی اور اس کی شاعری، ص ۴۱۔

۱۵. انور سدید، مجید امجد کی غزل (مضمون)، مشمولہ: قند مجید امجد نمبر، شمارہ ۸-۹، مکتبہ ارژنگ، پشاور، ۱۹۷۵ء، ص ۶۴۔

۱۶. فارغ بخاری، رنگوں کا رسیا (مضمون) مشمولہ: فن اور شخصیت قتیل نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، لاہور، جون ۱۹۸۲ء، ص ۱۰۵۔

۱۷. قمر اجنالوی، قتیل فن اور شخصیت کے حوالے سے (مضمون)، مشمولہ: فن اور شخصیت قتیل نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، جون ۱۹۸۲ء، ص ۱۶۲۔

۱۸. خواجہ محمد زکریا، چند اہم جدید شاعر، سنگت پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۶۴۔

۱۹. ندا فاضلی، پیغام، مشمولہ: فن اور شخصیت قتیل نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، لاہور، جون ۱۹۸۲ء، ص ۲۸۔

۲۰. نفیس اقبال، پاکستان میں اردو گیت، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۳۳۔

۲۱. رشید امجد، ڈاکٹر، میرا جی شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۲۰۰۶ء، ص ۱۰۴۔

۲۲. خواجہ محمد زکریا، چند اہم جدید شاعر، ص ۱۳۰۔

۲۳. ناصر عباس نیر، مجید امجد فن اور شخصیت، اکادمی ادبیات، پاکستان، س ن، ص ۳۷۔

۲۴. قمر اجنالوی، قتیل فن اور شخصیت کے حوالے سے (مضمون)، مشمولہ: فن اور شخصیت قتیل شفائی، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، لاہور، جون ۱۹۸۲ء، ص ۱۵۹۔

باب سوم

منتخب مقبول اور عدم مقبول گیت نگاروں کے اردو ادبی گیتوں کا فنی و تکنیکی جائزہ

بیسویں صدی میں اردو گیت ایک باقاعدہ صنفِ سخن کے طور پر سامنے آیا۔ اس میں کئی فنی و تکنیکی تجربات کیے گئے۔ فنی اعتبار سے گیت دیگر شعری اصناف سے یک سر مختلف ہے۔ اردو گیت میں محض عربی اور فارسی بحور و اوزان کی پیروی نہیں کی جاتی ہے، بلکہ اردو کے ساتھ خالصتاً ہندی زبان کو بروئے کار لایا جاتا ہے۔ یہاں ایک خاص بات یہ ہے کہ اردو گیت فنی لحاظ سے بے وزن نظر آتے ہیں، مگر جیسے ہی گائیک یا گلوکار اپنی گائیکی کا مظاہرہ کرتے ہوئے گیت گاتا ہے تو یہی گیت غنائیت کا منبع محسوس ہوتے ہیں۔ بہ ظاہر بے وزن نظر آنے والے گیت زیادہ مؤثر اور مترنم ہوتے ہیں۔ ان کی کام یابی اور ناکامی کا انحصار موسیقیت اور غنائیت پر ہوتا ہے۔ گیت کسی وزن اور بحر کا پابند نہیں ہوتا ہے، اس کی بنیاد سُر سنگیت اور ردھم ہے۔ یہ باقاعدہ موسیقیت پر لکھا جاتا ہے۔ غنائیت کو مؤثر بنانے کے لیے مکھڑا، انترا اور ٹیپ کا مصرع ایسا ہونا چاہیے، جو تال، آہنگ، سُر اور لے کے مطابق اور موافق ہو تاکہ کہیں ردھم نہ ٹوٹے۔ گیت کے پہلے بول مکھڑا کے زمرے میں آتے ہیں، یہ ایک مصرع یا ایک شعر پر مشتمل ہوتا ہے۔ مکھڑے کے بعد آنے والے بول انترا کہلاتے ہیں۔ اس کے بعد گیت نگار اس کو مزید پُرکشش اور پُر تاثیر بنانے کے لیے استھائی یا ٹیپ کا مصرع کا سہارا لیتا ہے۔ گیت میں نغمگی اور امتزاجِ لفظی اس طرح ہوتا ہے، جس سے موسیقی کے تقاضے پورے ہوتے ہیں۔ الفاظ و تراکیب کے دروبست اور نشست اس طرح کی ہوتی ہے، جس سے موسیقی اور ردھم کی تان برقرار رہتی ہے۔ ایک ماہر گیت نگار گیت کے حسن کو قایم رکھنے کے لیے سہل الحصول وقفوں کا استعمال کرتا ہے۔ گیت کے بول اور مصرعوں کا طول یکساں اور متوازی ہوتا ہے۔ قافیہ بندی کے تمام اصول ملحوظ رکھے جاتے ہیں۔ یہ غزل کی طرح اشعار کے تفرد کا حامل نہیں ہوتا ہے، اس میں طویل اور مختصر بند ہوتے ہیں، جو عموماً ایک استھائی مصرع سے باہم مربوط ہوتے ہیں۔ اس کی بہ دولت ان میں وحدتِ تاثر پایا جاتا ہے۔ یہی متنوع پہلو فن اور تکنیک کا حصہ ہیں۔ "ادب میں تکنیک سے مراد وہ انداز ہے جس سے کوئی تخلیق کار یا فن کار اپنا موضوع پیش کرتا ہے۔"(۱)

تکنیکی اعتبار سے ہر گیت نگار اپنے ذوق، مطالعہ، مشاہدات اور تجربات کو بروئے کار لا کر اس فن کو برتتا ہے۔ بیسویں صدی کے گیت کا تکنیکی منظر نامہ یک سر بدلا، کیوں کہ اس فن میں نئے طریقۂ اظہار رائج

ہوئے۔ گیت باقاعدہ صنف کے طور پر ابھرا۔ اگرچہ کلاسیکل شعرا نے اس جانب زیادہ توجہ نہیں دی، لیکن مذکورہ صدی کی ادبی فضا اس امر کی متقاضی تھی کہ یہ صنف بھی اظہار کے جدید تکنیکی ذرائع سے آراستہ ہو۔ اس لیے گیت نگاروں نے اپنی فکری اور فنی مہارت کے مطابق اسلوب اور ہیت کو برتا، روایت شکنی کے بہترین اور مؤثر نمونے سامنے آئے۔ نو آموز گیت نگاروں کے لیے جدید اور سہل راہیں ہموار ہوئیں۔ ہندی الفاظ کے ساتھ اردو الفاظ بھی گیت میں استعمال کیے گئے۔ آہستہ آہستہ عام اور سہل الفہم اردو الفاظ گیت نگاری کے لیے مروج ہو گئے۔ بیسویں صدی کے گیتوں کے مطالعے سے یہ بات اظہر من الشمس ہوتی ہے کہ گیت نگاروں نے کمال عرق ریزی سے تشبیہات و استعارات اور علمِ بیان و بدیع کی تکنیک کو خوب صورتی اور سہل انداز میں برتا۔ نیز سادہ، آسان اور پُرکشش الفاظ کا چناؤ کیا۔ اس طرح اردو گیت ایک باقاعدہ صنفِ سخن کے طور پر ادبی دنیا میں نمایاں ہوا۔

ا۔ مختصر بحر

اردو گیت زیادہ تر مختصر بحر پر مشتمل ہیں۔ اکثر شعرا نے طویل بحروں کے بجائے مختصر بحور کو منتخب کیا۔ اس چابک دستی اور فن کاری کا مظاہرہ کیا ہے کہ ماہرینِ فن نے بھی انہیں کھل کر سراہا ہے۔ کیوں کہ انتہائی کم الفاظ پر مشتمل مصرعوں میں گیت نگاروں نے بڑی باتوں کو سمویا ہے۔ لطیف اور پُر کیف انسانی جذبات کو مختصر بحور میں برتا گیا ہے۔ گیت کے اکثر اشعار تو سہلِ ممتنع کی عمدہ مثالیں ہیں۔ جذبے کی شدت اور سادگیِ اظہار چھوٹی بحور کا نمایاں وصف ہے۔

اخترؔ شیرانی نے مختصر بحور کے ذریعے گیت کے حسن اور لطف کو دو آتشہ کر دیا ہے۔ انتہائی کم الفاظ کے ذریعے وسعت اور جامعیت سے معمور اظہارِ خیال کیا۔ ان کے اس طرزِ سخن میں کہیں جھول یا سقم نظر نہیں آتا ہے۔ ہر مصرع، شعر اور بند ان کی مہارتِ فن کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ گیت "برہن کی جوانی" میں مختصر بحر کا استعمال کرتے ہوئے ہجر اور جدائی کے کڑے لمحات کو کمال مہارت اور فن سے قلم بند کرتے ہیں۔

"برہہ میں بیتی جائے جوانی   پریتم! برہہ میں بیتی جائے جوانی

روگ لگا ہے کیسا جی کو!

لکھ دے کوئی پردیسی پی کو"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۷۱)

مناظرِ فطرت کی منظر کشی اور عکس بندی کے وقت اخترؔ نے مختصر بحر کے تصرف میں گیت کہے ہیں۔

موسموں کے تغیر و تبدل کو چھوٹی بحر کے ذریعے قرطاس پر بکھیرا ہے۔ بادلوں کے فضا پر چھانے، بادلوں کی گھن گرج میں چھپے پیغامات اور ان کی حرکات و سکنات میں مضمر پیغامِ ہستی کے منظر سے لطف اندوز ہوتے ہوئے گلشن میں کوئل کوکتی ہے، دل سے اک ہوک اٹھتی ہے۔ موسموں کے اس پُرسحر منظر کے ساتھ قلب و ذہن میں منڈلاتے جذبات کے طوفان کو اخترؔ نے چھوٹی بحر کے پیراہن میں بڑی مہارت سے سمویا ہے۔

"آئے بادل چھائے بادل

کس کا سندیسہ لائے ہیں بادل

باغ میں کوئل کُوک اٹھی پھر دل میں ہمارے ہوک اٹھی پھر

کون نگر سے آئے ہیں بادل؟

کس کا سندیسہ لائے ہیں بادل؟"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۷۰)

اردو گیت میں اکثر و بیشتر جس موضوع کو برتا جاتا ہے، وہ جدائی ہے۔ ہجر و فراق کے معاملات اور احوال کو اخترؔ نے چھوٹی بحر میں بھی بیان کیا ہے۔ خطابیہ انداز میں محبوب سے کلام کرتے ہوئے وصل کی آرزو کر رہے ہیں۔ اس کی اہمیت اور فوقیت جتاتے ہوئے اس سے قُرب کی تمنا کرتے ہیں۔ چھوٹی بحر کے باوجود علمِ بیان و بدیع کے خصائص کو بہ طریقِ احسن استعمال کیا ہے۔ اس کی ایک مثال ذیل میں درج ہے:

"اب تو آؤ پاس ہمارے

دل کے سہارے، آنکھ کے تارے

بیت چلیں مہتاب کی راتیں پیار کے میٹھے خواب کی راتیں

ہجر کے دن بھی کتنے گزارے

اب تو آؤ پاس ہمارے"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۷۴)

گیت میں مختصر بحور کے استعمال کا جو شعور میراؔجی کے ہاں نظر آتا ہے، وہ اردو گیت میں انھی کا خاصہ ہے۔ اگرچہ انھوں نے ہندی الفاظ کا بہ کثرت استعمال کیا ہے، تاہم خیالات و افکار کو مختصر سے مختصر بحر میں برتا ہے۔ ان کے گیت میں استعمال کی گئی چھوٹی بحریں روانی، سلاست اور جذباتی شدت سے مملو ہیں۔ ان کے ہاں فلسفۂ حیات جیسے بھاری مضامین بھی مختصر بحر میں ہیں۔ فلسفیانہ امور کو بھی انھوں نے انتہائی دل چسپ اور سہل

انداز میں چھوٹی بحروں کا سہارا لے کر طشت از بام کیا ہے۔ وہ اللہ تعالیٰ سے مخاطب ہو کر انسانی فکر کی نارسائی اور کوتاہ نظری کا ذکر کرتے ہوئے زندگی کے مقاصد کے حصول کی استدعا کرتے ہیں۔ کہیں کہیں پُر شکوہ انداز میں شکوہ کناں بھی ہوتے ہیں اور کہیں استفہامیہ انداز میں رازہائے درونِ حیات کے کشاف کی تمنا کرتے ہیں۔ اس مقصد کی تکمیل چھوٹی بحر کے کارن ہوتی ہے، مثلاً

"داتا دے دے گیان

ہمارا

من مورکھ نادان

جیون کام کی بہتی دھارا　　　　جیون دھیان کے رُوپ ہے نیارا

اس کی کیا پہچان

ہم کو

من مورکھ نادان!"

(میرا آجی، گیت ہی گیت، ص۲۶)

میرا آجی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے سماجی معاملات کو بہتر بنانے کے لیے حتی المقدور سعی کی ہے۔ یہ سعی بہ صورتِ گیت ظاہر ہوتی ہے اور گیت میں بھی مختصر بحر کو اپناتے ہوئے، مضمون کو ثقیل اور پیچیدہ ہونے سے بچاتے ہیں۔ تاکہ مدعا آسان اور سادہ انداز میں اچھے تاثر کے ساتھ آگے پہنچے۔ وہ مذہبی، ذاتی اور شخصی منافرت سے روکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا یہ کہنا ہے کہ یہ ذات پات دقیانوسی اور جاہلانہ باتیں ہیں۔ اس کائنات میں جو کچھ ہے، وہ فنا کی جانب گامزن ہے، اس لیے انسانیت کو اہمیت دی جائے۔

"ذات پات کو مارو گولی

ذات پات کی دُنیا ہولی

اب ہے نیا زمانہ

چھوڑ دو رونا رُلانا

بیتی بات فسانہ

دقیانوسی، بانی

جگ میں ہر شے آنی جانی

ہم نے مانا!"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص ۲۶۹)

زندگی کی بے ثباتی کا تذکرہ کرتے ہوئے میر آجی کہتے ہیں کہ یہ زندگی محض چند روزہ ہے اور ختم ہونے والی ہے، مگر دل میں ہمیشہ خواہشات پنپتی رہتی ہیں۔ دنیا میں انسان کو محض چند لحظے اور لمحے عطا کیے گئے ہیں، لیکن پھر بھی یہ اس امر کو قابلِ توجہ نہیں سمجھتا۔ بر عکسِ ازیں لایعنی خواہشات کی تکمیل میں اپنا محدود وقت صرف کرتا ہے۔ یہ سب کچھ مختصر بحر میں جامعیت اور اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے بیان کیا گیا ہے:

"اس جیون کا ایک کنارا
اس کے آگے آر نہ پار
دل میں کیسی پُکار؟
جگ میں پل کا ساتھ ہے سارا
پل کی جیت ہے، پل کی ہار
دل میں کیسی پُکار؟"

(میر آجی، کلیاتِ میر آجی، ص ۵۵۴)

مجید امجد نے اکثر و بیشتر طویل بحروں کا انتخاب کیا ہے۔ ان کے گیت کی فضا فلسفیانہ مباحث کی انھی طویل بحروں اور پیچیدہ الفاظ و تراکیب کی بہ دولت ثقیل ہو جاتی ہے۔ ان کے ہاں مختصر بحر کے گیتوں کی تعداد بہت کم ہے۔ انھوں نے فلسفیانہ مباحث کے ساتھ سماج اور مناظرِ فطرت کو بھی گیت میں ڈھالا ہے۔ فلسفۂ وقت کو انداز بدل بدل کر سہل الفہم طریقے سے بیان کیا ہے۔ کہکشاؤں اور ان کے درمیان فاصلوں کے ہجوم، نزدیکی اور دوری میں حائل انسانی کیفیت کے اسباب کی جانب بڑے انوکھے انداز اور مختصر بحر میں توجہ دلاتے ہیں۔

"وسعت ابدپناہ　　اک ترنگ
عالمِ شب سیاہ　　اک امنگ
منزلیں، نشانِ راہ　　سحر رنگ
شعلہ شعلہ انگ انگ　　آگ آگ روم روم
گھوم گھوم　　گھوم گھوم"

(مجید امجد، روزِ رفتہ، ص ۱۲۷)

اردو گیت کی دنیا میں قتیل نے روایت شکنی کی عمدہ مثالیں قایم کی ہیں۔ جو کشش، لُطف اور جاذبیت

قتیلؔ کے گیت میں ہے، وہ کسی اور گیت نگار کے ہاں نہیں ہے۔ قتیلؔ کے بعض گیت طویل بحور پر مشتمل ہیں، تاہم انہوں نے چھوٹی بحروں کو بھی بہ خوبی برتا ہے۔ عشق اور رومان کے امتزاج سے مملو گیت مختصر بحر کے حامل ہیں۔ داستانِ عشق بیان کرتے ہوئے عنفوانِ شباب کے تقاضوں، جنونِ عشق کے زیرِ اثر پرنم پلکوں، محبوب کی زلفِ عنبریں کے سحر میں مسحور عاشقِ صادق کے پُر خلوص جذبات کو مختصر آہنگ میں پرو کر بیان کیا ہے:

"کچھ مجھ پہ نیا جوبن بھی تھا
کچھ پیار کا پاگل پن بھی تھا
کبھی پلک پلک میری تیر بنی
کبھی زلف میری زنجیر بنی
لیا دل ساجن کا جیت
وہ چھیڑے پاپلیا نے گیت
کہ گھنگھرو ٹوٹ گئے"

(قتیل شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۸۲)

قتیلؔ کے گیت کا عمومی موضوع محبت ہے۔ اس موضوع کو برتنے کے لیے مختصر بحر کا استعمال بھی کیا ہے۔ اس کے ذریعے محبوب کے حسن کی کرنیں چہار سو بکھیرتے ہیں۔ وہ اپنے نورِ نظر کو چاند کی طرح قرار دیتے ہیں۔ آسمانی چاند کے بالمقابل انھیں زمینی چاند یعنی محبوب عزیز ہے۔ آسمان کا چاند چوں کہ ان سے بہت دُور ہے، جب کہ محبوب ان کے آنگن میں موجود ہے، جسے وہ اپنا چکے ہیں۔ آسمان کے چاند کے چلے جانے سے انھیں کوئی خاطر خواہ فرق نہیں پڑتا ہے، کیوں کہ ان کا چاند ان کے پاس موجود ہے۔ اس مضمون کو بیان کرنے کے لیے قتیل نے مختصر بحر میں جامع بات کی ہے:

"آکاش کے چاند کو جانے دو
دھرتی کے چاند کو آنے دو
وہ دُور، یہ اپنے آنگن میں
اس چاند کو میں نے اپنایا
اک چاند گیا، اک چاند آیا!"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۸۴)

قتیلؔ نے چھوٹی بحروں میں مناظرِ فطرت کو محاکات نگاری کے ذریعے فن کارانہ انداز میں مصرع بند کیا ہے۔ اس سے ان کے گیت فن کے کمال اور فکر کے جمال کے آئینہ دار بن گئے ہیں۔ فلک پر نگاہ دوڑاتے ہیں تو ابر کو اوڑھنی گردانتے، زمین پر اگے خوب صورت سبزے کو بچھونا کہتے ہیں۔ پانی کی شفافیت اور آب و تاب کو چاندنی کہتے اور معدنیات کے ماہرین کو رُوبہ تحقیق کرنے کے لیے مٹی میں معدنی ذخائر کو سونا کہتے ہیں۔ نیز دعویٰ کرتے ہیں کہ ابرِ رحمت زمین میں چھپے خزانوں کو انسانیت کے لیے کھول دے گا۔

"فلک پر اوڑھنی بادل کی
زمین پر سبز بچھونا ہے
کہیں پانی میں ہے چاندنی
کہیں مٹی میں سونا ہے
دہانے آج خزانوں کے
یہ بھیگا موسم کھولے گا
پپیہا آج تو بولے گا"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۹۵)

بیسویں صدی اردو گیت کی آب یاری کے لیے کارگر ثابت ہوئی۔ معروف اور مقبول گیت نگاروں نے مختصر بحور میں اظہارِ فن کے جوہر دکھائے۔ اختر شیرانی، میرا جی، مجید امجدؔ اور قتیلؔ شفائی نے فنِ گیت نگاری کے اس پہلو یعنی مختصر بحر کے سانچے میں وہ گل کاری کی، جس نے اردو گیت کے حسن کو دوام بخشا۔ مختصر بحر میں وسیع تر مفہوم سمیٹنا کارِ آساں نہیں، فن کی اس جہت کی نمو خونِ جگر کے بغیر ممکن نہیں ہے۔

۲۔ موسیقیت

موسیقیت اردو گیت کا ضروری سبب اور لازمہ ہے۔ اس کے بغیر گیت میں تاثیر پیدا ہو سکتی ہے، نہ اس کی کشش اور جاذبیت میں اضافہ ممکن ہے۔ گیت نگار گیت لکھتے ہوئے موسیقیت کے تمام تقاضوں اور ضرورتوں کو مد نظر رکھتا ہے، تاکہ کوئی مصرع، ترکیب یا لفظ ایسا استعمال نہ ہو جو گیت کی غنائیت کو مجروح کرے۔ گیت میں کسی بحر یا مخصوص وزن کے بجائے سُر اور موسیقی کے اتار چڑھاؤ کو ہی مد نظر رکھا جاتا ہے۔ موسیقیت کے بنا گیت کی تخلیق ممکن نہیں ہے۔ موسیقیت کے تمام لوازم کو ملحوظ رکھنا 'شغلِ طفلاں' نہیں ہے، اس کے لیے خاصی ریاضت کی ضرورت ہے۔ اردو گیت نگاروں نے گیتوں میں فنِ موسیقی کو برتنے کا جس

طرح مظاہرہ کیا ہے، وہ ان کی فنی ریاضت اور محنت کا ثبوت ہے۔

اختر شیرانی کے گیت کا بیّن جوہر موسیقیت ہے۔ ایس اختر جعفری کے مطابق "اختر کی شاعری کی روحِ رواں اور بنیادی خصوصیت ان کی موسیقیت و غنائیت ہے۔"(۲) ویسے بھی موسیقیت کے بغیر گیت بے رُوح اور بے مقصد ہو جاتا ہے، لہٰذا اختر نے اس نہج پر اظہارِ فن کی تمام جہتوں کو برتنے میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کیا ہے۔ الفاظ کے چناؤ، تراکیب کے استعمال کے ساتھ تکرارِ لفظی کو اس خوبی سے مصرعوں میں ڈھالا، جس سے گیت کا اثر غیر معمولی طور پر بڑھ گیا ہے۔ اس نغمگی کی بہ دولت ہی اختر کے کئی مصرعے ضرب المثل بن گئے اور عوام و خواص میں مقبولیت کا سبب بنے۔ 'انتظار' کے عنوان سے معنون گیت میں ردھم سے معمور ہندی اور اردو الفاظ کے ذریعے موسیقیت کے حسن کو برقرار رکھا گیا ہے۔ مزید برآں ترنم سے بھرپور الفاظ کی تکرار گیت کے لطف کو بڑھا رہی ہے۔ تراکیب کی ترتیب اس فن سے کی گئی ہے کہ سماعت و بصارت خود بہ خود اختر کے اظہارِ فن کے حصار میں مقید ہو جاتی ہے۔

"اب بھی نہ آئے من کے چین

بیت چلی ہے آدھی رین

نہ کوئی ساتھن نہ کوئی سجنی، نہ کوئی میرے پاس سہیلی

برہہ کی لمبی رات گزاروں، ڈر کے ماری کیسے اکیلی

نیر بہائیں کب تک نین

اب بھی نہ آئے من کے چین"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۷۳)

اختر کے ہاں مصرعوں کی بنت موسیقیت کے رچاؤ، ردھم کے پرتو اور ترنم کے سبھاؤ کا مظہر ہے۔ ان کے گیتوں میں کوئی مصرع اس وصف سے خالی نہیں ہے، جو ترنم کے تقاضوں کو پورا نہ کرے۔ وہ غنائیت برقرار رکھنے کے لیے کہیں بھی تصنع کا شکار نہیں ہوتے، بلکہ ایک فطری انداز میں ردھم کا سوز و ساز قایم رکھتے ہیں۔ مطالعہ کی گہرائی، مشاہدہ کی گیرائی اور تخیل کی رسائی نے مزاجِ موسیقیت کی خوش اسلوبی کی خاصیت و فطرت کو برقرار رکھا ہوا ہے۔ وہ جملوں کی تکرار اور تخاطب کے انداز سے گیت میں نغمگی پیدا کرتے ہیں۔ تکرارِ تراکیب کی ترتیب اور مناسب الفاظ کی مصرع میں تنصیب، گیت کی کشش اور ترغیب کو دو آتشہ کر دیتی ہے۔

"شہر میں جا کر دل نہ لگانا!
لوٹ کے پھر اس گانو میں آنا!
گانو ہی کا ہے پریم سہانا!
پریم سہانا او پردیسی! او پردیسی! پریم سہانا!
بھول نہ جانا، او پردیسی! او پردیسی! بھول نہ جانا!
پھر بھی آنا، او پردیسی! او پردیسی! پھر بھی آنا!"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۷۲)

موسیقیت کی ہمواری اور روانی اختر کی قادرالکلامی کا بیّن ثبوت ہے۔ وہ سُر اور لے کی روانی اس کمال سے برقرار رکھتے ہیں کہ ان کے ہر گیت کو پڑھ اور سن کر دل یہ پکار اٹھتا ہے "دامنِ دل می کشد کہ جا ایں جا است"۔ ان کے گیت کا ہر بند غنائیت سے بھرپور ہے۔ الفاظ و تراکیب کے ہیر پھیر سے وہ مصرعوں کو خوب صورت آہنگ اور نغمگی کے ذریعے مربوط کرتے ہیں۔ مکھڑے، انترے اور استھائی میں غنائی ربط کا لطیف احساس ہوتا ہے، جو ان کے گیت کی شہرت اور مقبولیت کو فروغ دیتا ہے۔

"پردیسی کی پریت ہے جھوٹی جھوٹی پردیسی کی پریت
ہارے ہوئے کی جیت ہے جھوٹی دنیا کی یہ ریت ہے جھوٹی
پردیسی کی پریت ہے جھوٹی
پردیسی کی پریت ہے جھوٹی جھوٹی پردیسی کی پریت"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص۳۶۹)

محولہ بالا گیت اور ان سے متعلقہ سطور اس بات کی شاہد ہیں کہ غنائی خاصیت کو جس طرح گیت میں اختر نے استعمال کیا ہے، وہ جدت و روایت کا امتزاج ہونے کے ساتھ نو آموز گیت نگاروں کے لیے ایک نشانِ راہ اور منزل کی حیثیت رکھتا ہے۔ استاد کی مہارت، جدت و ندرت کی جسارت انھیں گیت نگاری میں اس مقام پر فائز کرتی ہے، جو گنے چُنے فن کے ماہرین کو نصیب ہوا ہے۔

میر آجی نے کثیر تعداد میں مترنم ہندی الفاظ کے استعمال سے موسیقیت کا ایک خاص رنگ و آہنگ پیدا کیا ہے۔ اگرچہ انھوں نے بعض گیتوں میں بہت دقیق ہندی الفاظ استعمال کیے ہیں، مگر ان کی ترتیب اور تصویب اس طرح کی گئی ہے کہ ردھم اور غنائیت بڑھ جاتی ہے۔ ان کا کوئی گیت ایسا نہیں ہے جس میں لے

ٹوٹتی ہوئی دکھائی دے۔ غنائیت اور موسیقیت گیت کی اساس ہے، گیت کہتے ہوئے لاشعوری طور پر بھی غنائیت مد نظر رکھی جاتی ہے، میر آجی کو موسیقی اور نغمگی سے ذاتی اور خصوصی لگاؤ تھا، یہی وجہ ہے کہ انھوں نے شعوری طور پر بھی گیت اور شعروں میں غنائیت کو برتا ہے۔ وہ خود اس متعلق لکھتے ہیں کہ "موسیقی شعر سے کہیں بڑھ کر سخت اصولوں کی پابند ہوتے ہوئے بھی ایک بے ساختہ فن ہے اور لکھنے والے (یعنی میر اجی) نے ان گیتوں کی تخلیق کے پس منظر میں اسی خیال کو مد نظر رکھا تھا۔"(۳)

"پیتم تھے جب اپنے بس میں۔۔۔۔۔۔ڈوبے تھے ہم پریم کے رس میں

پریم کے وعدے، پیار کی قسمیں

اب نہیں اپنے بس میں

اب تو

جیون بازی ہارے

اب تو آنسو بھاگ ہمارے"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص۵۵۶)

میر آجی کی طبیعت کی موزونیت، الفاظ کی صوتی مماثلت، پھر ان الفاظ سے خاص انداز میں غنائیت کی بر آمدگی اور جذباتی آہنگ کو مصرعوں کی صورت ڈھالنے میں طاق ہے۔ میر آجی گیت کے مصرعوں میں صوتی آہنگ اور موسیقیت سے معنویت پیدا کرتے ہیں۔ قارئین و سامعین اس غنائی معنویت پر سر دھنتے ہیں۔ وہ الفاظ کی نشست و برخاست، اچھوتی فکر اور تخیل کو ترنم کا منفرد پیرہن عطا کرتے ہیں۔ ان کی فنی دسترس کو پرکھنے کے لیے موسیقیت سے بھرپور گیت ملاحظہ ہو:

"پل میں ایسا، پل میں ویسا دل کا حال ہے کیسا موہن

تو کیوں جانے، کیوں پہچانے

تیری رات سہانی موہن

جیون میٹھی کہانی موہن

سانس سانس امرت کا سوتا تیرا کنول لافانی موہن

کیوں مرجھائے

میری دنیا فانی موہن، تجھ تک بات نہ جائے"

(میر آجی، گیت ہی گیت، ص ۳۰)

میر آجی نے ضرورت کے تحت الفاظ کی شکل میں ترمیم کر کے ترنم کی تاثیر میں اضافہ کرنے کی سعی کی ہے۔ ہندی الفاظ کی تکرار جس انداز میں کی گئی ہے، اس سے ان کے فنی اسرار بھی عیاں ہوئے ہیں۔ موسیقیت کا یہی رنگ قاری یا سامع کو کشش کرتا ہے۔ میر آجی نے اقتضائے غنائیت کے تحت ہندی بھاشا سے ایسے الفاظ کا چناؤ کیا ہے، جو غنائی صوت کے ساتھ ترنم کے تمام اصولوں پر پورا اترتے ہیں۔

"چٹکیں آشاؤں کی کلیاں　　پریم گلی میں ہیں رنگ رلیاں
پل پل چھن چھن شوبھا نیاری
پریم کی پھول رہی پھلواری"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص ۶۳۳)

مترنم بحور کی مدد سے میر آجی نے الفاظ کو ایک خاص پیرائے میں مصرع میں ڈھال کر نغمگی پیدا کی ہے۔ ہر موضوع کا حامل گیت موسیقیت کا منبع اور سرچشمہ ہے۔ جس میں طرفہ تراکیب مستعمل ہونے کے باوجود ردھم ٹوٹتا نہیں ہے۔ غنائیت سے معمور مصرعوں میں ان کے کمالِ فن کا پرتو نظر آتا ہے۔

مجید امجدؔ کی شاعری نغمگی اور ردھم کا خوب صورت اظہار ہے۔ انھوں نے دیگر اصناف کی طرح گیت نگاری میں بھی موسیقیت اور غنائیت کا استعمال منفرد پیرائے میں کیا ہے۔ انھوں نے تکرارِ لفظی اور حسنِ قوافی میں موسیقیت کے رچاؤ سے انفرادیت سے آراستہ ردھم اور آہنگ پیدا کیا ہے۔ مختصر اور طویل دونوں بحور میں انھوں نے موسیقیت کو کمال فن سے برتا ہے۔ طویل بحروں ہیتی تجربات، الفاظ کے انتخاب اور ترتیب کو اس طرح برتتے ہیں کہ موسیقیت کا نیا آہنگ پھوٹ نکلتا ہے۔ انور سدید کے مطابق:

"جب اس نے لمبی بحروں کو نغمگی پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا تو موسیقی کا لہرا زیادہ دل فریب بنانے کے لیے اس میں کہیں کہیں ارکان کا اضافہ بھی کر دیا۔"(۴)

ان کے گیت کے اکثر مصرعوں میں الفاظ کی تکرار سے نغمگی کا شعارِ خوش رنگ نظر آتا ہے۔ یہ انداز کسبی نہیں بلکہ ان کا وہبی اور ذاتی ہے۔ اگرچہ انھوں نے بہت کم گیت لکھے ہیں، جو فلسفیانہ پیچیدگیوں کے باعث زبان زد عام نہیں ہوئے ہیں، مگر وہ دیگر فنی محاسن کے ساتھ غنائیت کے بھی آئینہ دار ہیں۔ مترنم مصرع تراشی میں مجید امجدؔ نے روایت سے ہٹ کر کچھ نیا کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظریات و افکار کی پیچیدگی اور فلسفیانہ تصورات کی تہ داری اور بعض اوقات الفاظ کی ثقالت موسیقیت کے تاثر کو کہیں بھی زائل نہیں کرتی ہے۔ فلسفیانہ مسائل کے باوجود ان کے گیتوں کے مصرعے اور بند بے ساختہ اور برجستہ ہیں۔

"دنیا کی ہر شے ہے پیارے فانی، فانی، فانی
حسن بھی فانی، عشق بھی فانی، فانی مست جوانی
فانی جگ کی سب جگمگ ہے جانی، آنی، فانی

الفت دل کا جذبہ، جذبہ سپنا، سپنا سایہ
سایہ دھوکا، دھوکا دنیا، دنیا رام کہانی
فانی جگ کی سب جگمگ ہے جانی، آنی، فانی

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص ۴۲)

مختصر بحر میں موسیقیت کے جلو کے ساتھ تجسیمِ فکر اور بر قرارئ تاثر خاصا مشکل امر ہے، لیکن مجید امجدؔ اس معاملے میں کام یاب نظر آتے ہیں۔ وہ اکثر مقامات پر مخصوص قوافی سے مصرعوں کو مزین کرتے ہیں۔ اکثر و بیشتر حسنِ ذوالقوافی سے گیت کے ترنم کو بڑھاتے ہیں۔ مجید امجدؔ فلسفۂ وقت جیسے دقیق مسئلے کا بھی مترنم الفاظ کا چناؤ کر کے سہل الفہم انداز میں ابلاغ کرتے ہیں۔

"دیکھو، تیرگیوں کے فتنے
کتنے
روند چلے عالم عالم کو
چمکو!
سُکھ میں سمو لو اک اک پل کو
جھلکو!
من میں بجھا لو شعلۂ غم کو
چمکو!

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص ۱۳۰)

فنِ گیت پر کامل دسترس کی وجہ سے مجید امجدؔ گیت کے تمام حصوں میں غنائی تعلق برقرار رکھنے میں نہ صرف کام یاب ہیں، بلکہ دیگر طالبانِ جدت کے لیے مشعلِ راہ بھی ہیں۔ ان کے گیتوں کے مصاریع غنائیت میں گندھے ہوئے ہیں۔ غنائیت کا یہ رچاؤ انھیں مجبور کرتا ہے کہ وہ ایسے الفاظ مصرعوں کی زینت بنائیں جو گیت نگاری کے وقار میں اضافے کے ساتھ ردھم کی صدائے بازگشت بھی ہیں۔ ان کے گیتوں کا توجہ سے مطالعہ اس بات کو واضح کرتا ہے کہ نغمگی مع بے ساختگی سلاست کے پیرائے میں ڈھلتی ہے:

"سخت زنجیریں ہیں قیدی، سخت زنجیریں ہیں یہ
ان کو ڈھالا ہے جہنم کی دھکتی آگ میں
ان کی کڑیاں موت کے پھنکارتے کے ناگوں کے پیچ
ان کی لڑیاں زندگی کی الجھنوں کے سلسلے
ان کی گیرائی کے آگے تیری تدبیریں ہیں یہ
تیری تدبیریں؟ عبث سب تیری تدبیریں ہیں یہ
سخت زنجیریں ہیں قیدی، سخت زنجیریں ہیں یہ"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص۴۹)

قتیلؔ کو اردو گیت نگاروں میں جو مقبولیت ملی، وہ محض اس وجہ سے ملی کہ انھوں نے ترنم، لے اور آہنگ کا باقاعدہ اور غیر معمولی خیال رکھا ہے۔ ان کے گیتوں سے موسیقیت کی چاشنی، ترنم کی تازگی اور غنائیت کی شائستگی مترشح ہوتی ہے۔ ان کے گیتوں کا کوئی مصرع ایسا نہیں جو موسیقیت کی روح سے بے بہرہ ہو۔ فارغ بخاری کے مطابق "اس کے گیتوں میں جھرنوں کی گنگناہٹ اور بادِ صبا کے نرم جھونکوں کا ترنم محسوس ہوتا ہے۔"(۵) انھوں نے اپنے گیتوں میں موسیقیت استوار کرنے کے لیے الفاظ کو دہرایا ہے۔ خوب صورت اور عام فہم قوافی، الفاظ اور تراکیب اس انداز میں استعمال کیے ہیں کہ کہیں بھی ثقالت کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ علمِ موسیقی اور غنائیت کے اسرار و رموز سے وابستگی و دل بستگی کی بہ دولت ان کے گیتوں کے مصاریع پُر لطف اور پُرکشش ہیں۔ غنائی لے میں بے ساختگی سے ایک منفرد اور مقبولِ عام تاثر پیدا ہوتا ہے۔

"اڑا اڑا سا رنگ ہے!
وہ آ رہی ہے جس طرح کٹی ہوئی پتنگ ہے
نڈھال انگ انگ ہے!
عجیب رنگ ڈھنگ ہے
ایاغ ہے، نہ باغ ہے، رباب ہے نہ چنگ ہے
ندامتوں میں جنگ ہے!"

(قتیلؔ شفائی، گجر، ص۴۰)

قتیلؔ نے ردھم کو برقرار رکھنے کے لیے آہنگ اور غنائیت کے تمام خصائص کو بہ طریق احسن گیتوں میں برتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی ریاضت اور کہنہ مشقی نے بھرپور حصہ ڈالا۔ انھوں نے اکثر مقامات پر ہندی

اور دیگر زبانوں کے الفاظ بھی استعمال کیے ہیں، تاہم کوئی ایسا لفظ مصرع بند نہیں کرتے ہیں جو غنائیت کی راہیں مسدود کرتا ہو۔ کشمیری لال ذاکر کے مطابق "قتیلؔ کی شاعری میں جو غنائیت، تازگی، نغمگی اور رتوں کا خوب صورت امتزاج تھا، وہ بڑا من موہن تھا۔"(۶) اس سلسلے میں وہ کسی کے مقلد نہیں ہیں، البتہ ان کے طرزِ گیت نگاری میں بے ساختگی سے مملو موسیقیت قابلِ تقلید ہے۔

"بین کرے یا چین سے سوئے؟ روئے یا مسکائے
آج تو گُزرا، کل کیا ہو گا؟ سوچ سوچ گھبرائے
جیون کے اس الجھاوے میں بن گئی ایک پہیلی!
دلہن نئی نویلی!
باج رہی شہنائی۔۔۔۔۔۔ آئی دلہن نئی نویلی!"

(قتیلؔ شفائی، گجر، ص ۸۰)

قتیلؔ کے مصرے موسیقیت کے ذریعے باہم مربوط ہوتے ہیں۔ شعر کے نصف مصرعے کی مدد سے اگلے مصرعے کی تخلیق کرتے ہیں۔ قتیلؔ نے مترنم آہنگ میں تسلسل اور تواتر قایم رکھنے کے لیے لے کی موزونیت سے کہیں مختصر مصاریع سے کام لیا ہے اور کہیں اقتضائے ضرورت کے تحت طویل مصاریع گیت کی زینت بنائے ہیں۔ گیت کے تمام لوازم کے ساتھ نہ صرف موسیقیت کو مجروح ہونے سے بچایا ہے، بلکہ اس کے حسن و لطافت میں اضافہ کرنے کی کامیاب سعی کی ہے۔ کشمیری لال ذاکر قتیلؔ کے اشعار کی نغمگی اور ردھم کے تسلسل کے متعلق کہتے ہیں کہ "جوان جوان شعر تھے جو اٹک کے دریا کے پانی جیسے ہنستے ہنساتے اور پھوار کی طرح ادھر ادھر بکھرتے بڑے پیارے لگتے تھے۔"(۷) ان کے گیتوں میں غنائیت الفاظ کے ساتھ بھرپور طریقے سے آگے بڑھتی ہے۔ وہ موسیقیت کے ساتھ الفاظ برت کر مصرع تخلیق کرتے ہیں۔ ان کے ہاں موسیقی بین السطور یا اشعار و مصاریع کے درمیان دبی ہوئی نہیں ہوتی ہے، بلکہ معروض و مفہوم و موضوع کی تخلیق کا سبب بنتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

"سورج کی طرح میں چمکوں
پر مجھ میں دھوپ نہیں ہے
جو شعلہ بن کر لپکے
مرا ایسا رُوپ نہیں ہے

مِرا ایسا روپ نہیں ہے، جو نظروں کو جھلسائے

تُو چلتا چل ہم راہی! مِری زُلف کے سایے سایے"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۸۹)

گیت میں اصوات کا زیر و بم اور حسنِ ترتیب غنائیت اور ردھم کو موثر بناتا ہے۔ گیتوں میں اصوات کی مختلف کیفیات سے موسیقیت کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ قتیلؔ شفائی نے بعض گیتوں میں صوتی آہنگ اور صوتی ردھم سے غنائیت کا تاثر پیدا کیا ہے۔ اصوات کی تکرار سے گیت کے ہیت و معروض میں نغمگی کا تاثر ابھارتے ہیں۔ جھانجن کی جھنکار کا ذکر چھیڑتے ہیں تو ساتھ جھنکار کے صوتی ردھم کو بھی گیت کے پیرہن میں ڈھالتے ہیں۔ "جھن جھن" کی اصوات سے مصرعوں میں ربط اور شعر میں ترنم کی فضا پیدا کرتے ہیں۔ لفظ چھلک سے "چھل چھل' اخذ کرتے ہوئے اس کی تکرارِ صوت سے گیت میں نغمگی کا اضافہ کرتے ہیں۔

"گونج رہی ہے دوار ترے مری جھانجن کی جھنکار

جھن جھن جھن جھن جھن تجھے سناؤں تیرا ہی فسانہ او پیار کرنے والے!

یہ دنیا کیکر کی ڈالی، میں انگور کی بیل

چھل چھل چھل چھل چھلک نہ جائے آنکھوں کا پیمانہ، او پیار کرنے والے!"

(قتیلؔ شفائی، جھومر، ص۲۷)

بعض جگہوں پہ قتیلؔ شفائی صوتی آہنگ کو استھائی مصرعوں میں برتتے ہیں۔ اس صوتی آہنگ کی مخصوص اوقاف کے بعد دہرائی گیت کی لطافت اور نغمگی کو بڑھاتی ہے۔

"تو اپنا آپ ٹٹول چھما چھم ناچے نا

مت بھید کسی کا کھول چھما چھم ناچے نا"

(قتیل شفائی، جھومر، ص۱۰۱)

موسیقیت کو برتتے ہوئے قتیلؔ نے نہ تو متقدمین میں سے کسی کی پیروی کی، نہ معاصرین میں سے کسی کے مقلد ہوئے۔ ذاتی محنت اور کوشش سے ایک منفرد اور اچھوتا اسلوب متعارف کروایا، جس میں وہ بے حد کامیاب ہوئے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے گیتوں میں موسیقیت پیدا کرنے کے لیے صرف غنائیت کے خصائص کو ہی نہیں اپنایا ہے بلکہ علمِ بیان و بدیع سے بھی اعانت و استعانت لی ہے۔ اسی امتزاج کی بہ دولت ان کے گیت کا مزاج اور کشش عوام و خواص سب کے ہاں مقبول رہی۔

۳۔ سلاست

سلاست عربی زبان کے لفظ "سلس" سے مشتق ہے، جو سلاسی مجرد کے باب میں آتا ہے۔ اس کے معنی 'رواں، سہل اور آسانی" ہے۔ عربی میں ''سلس الشئی سلساً'' کا مطلب "نرم ہونا، آساں ہونا، رواں ہونا" ہے۔ اردو ادب میں عموماً سلاست کے ساتھ ہی سادگی کی اصطلاح بھی مستعمل ہے، مگر ماہرینِ فن کے ہاں سادگی سلاست کا مترادف نہیں ہو سکتی ہے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی اپنی کتاب "ادبی اصطلاحات کا تعارف" میں مسعود حسن رضوی ادیب کی اس لفظ کے بارے میں تشریح وتوضیح کو نقل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مشکل الفاظ استعمال نہ کیے جائیں، انھی لفظوں سے کام لیا جائے جن سے زبان مانوس اور کان آشنا ہیں۔ کلام کی اس خوبی کا نام سلاست ہے۔"(۸)

گیت کے نمایاں فنی اوصاف میں سلاست کو کلیدی حیثیت حاصل ہے، کیوں کہ یہی وہ وصف ہے جو گیت کی روانی، ترنم، ردھم، مقبولیت یا عدم مقبولیت کا سبب ہے۔ اگر گیت میں دقیق، ثقیل، پیچیدہ اور نامانوس الفاظ استعمال کیے جائیں تو قاری اور سامع کو اکتاہٹ کا احساس ہو گا۔ نتیجتاً، گیت کی ترویج اور ابلاغ رک جاتا ہے۔ پیچیدہ الفاظ، پُر تصنع اور مشکل تراکیب معنوی تفہیم میں رکاوٹ کا باعث بنتی ہیں، نیز ردھم اور غنائیت کی رواں لہر ثقیل ہو جاتی ہے، جو سامع کی سماعت اور قاری کے ذہن سے ارتباط نہیں بنا سکتی، اسی وجہ سے بھاری الفاظ اور دقیق مصرعوں سے گیت کا شائق اکتا جاتا ہے۔ اردو گیت نگاروں نے از حد سعی کی ہے کہ ایسے الفاظ کو گیت کا حصہ نہ بنایا جائے، جو گیت کے مجموعی ربط، تاثر اور ابلاغ کو مجروح کرنے کا باعث ہوں۔ اختؔر شیرانی اردو گیت کا وہ نمایاں نام ہیں، جنھوں نے کمالِ فن کا ایسا مظاہرہ کیا کہ آنے والے اکثر گیت نگاروں نے انھی کے پیٹرن کی تقلید کی ہے۔ اس کی وجہ گیت کے فنی، تکنیکی اور فکری تقاضوں کا لحاظ ہے۔ اختؔر کے گیت کا حسن اور خوبی سلاست کی وجہ سے دائمی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔ وہ گیت میں بڑے اہتمام کے ساتھ مصرعوں کی تخلیق، اشعار کی بنت اور تفہیم کی ضرورت کے مطابق سلیس اور نفیس الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ ایسے الفاظ سے گریز کرتے ہیں، جو روانی کی راہ میں رکاوٹ کا باعث بنیں۔ وہ یہ بات جانتے ہیں کہ گیت کی زبان علمی اور تحقیقی زبان سے مختلف ہے۔ گیت میں اگر بھاری بھر کم ثقیل الفاظ استعمال کیے جائیں، تو گیت اپنی انفرادیت و غنائیت کھو دیتا ہے اور مخصوص لوگوں تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے:

''ہم بستے ہیں تاروں میں   جنت کی بہاروں میں

شاداب ستاروں میں   شفاف نظاروں میں

ہم بستے ہیں تاروں میں

ہم نقش جوانی ہیں موجوں کی روانی میں

رقصندہ کہانی ہیں دریا کے کناروں میں

ہم بستے ہیں تاروں میں"

(اختر شیرانی، شہرود، ص۷۵)

اختؔر نے علمی و فنی بصیرت، مشاہدے اور تجربے کی بہ دولت اس طرح کے گیت کہے جو صرف ان کے اپنے عہد تک محدود نہیں رہے ہیں۔ سلاست اور روانی نے ان کے گیتوں کو دوام بخشا، اس کی وجہ سے ان کے گیت زود فہم، ہر عصر کے ترجمان اور جذبات میں ہل چل کا باعث ہیں۔ یہ نہیں کہ انھوں نے گیت کی عروضی، فکری اور معروضی ضرورت کا خیال نہیں رکھا ہے۔ ان تمام تقاضوں کو مکمل کرتے ہوئے بھی انھوں نے سلاست کا اعلا معیار قایم رکھا ہے۔ وہ عشق کو مخاطب کر کے دنیا کے تلخ حقائق سے پردہ اٹھاتے ہیں، یہاں کی بے ہنگامیوں اور برائیوں کا تذکرہ کرتے ہیں، دنیا سے دُور کسی ایسی بستی میں قیام کی خواہش کرتے ہیں، جہاں اچھائی کا بسیرا ہو، عشق کا اجارہ ہو اور برائی کا شائبہ نہ ہو۔ اس گہرے مضمون کو اختؔر سہل الفہم الفاظ کے ساتھ سلاست کے پیرائے میں روانی سے کہتے ہیں:

"یہ درد بھری دنیا بستی ہے گناہوں کی

دل چاک امیدوں کی، سفاک نگاہوں کی

ظلموں کی، جفاؤں کی، آہوں کی، کراہوں کی

ہیں غم سے حزیں، لے چل!

اے عشق! کہیں لے چل!"

(اختؔر شیرانی، صبحِ بہار، ص۶۸)

میرؔاجی کے گیت زیادہ تر ادبی حلقوں میں مقبول رہے، کیوں کہ ان کے ہاں اکثر ثقیل اور نامانوس الفاظ ملتے ہیں۔ تاہم ان کے مشکل الفاظ، دقیق تراکیب ان کے گیتوں کی روانی اور غنائیت پر اثر انداز نہیں ہوتے ہیں۔ انھیں دقیق الفاظ اور ثقیل مرکبات پر دسترس تھی، وہ انھیں برتنے کا ڈھنگ خوب جانتے تھے، یہی وجہ ہے کہ مشکل پسندی کے باوجود ان کے گیتوں میں رواں نغمگی، بہتی غنائیت اور مترنم تالیں موجود ہیں۔ یہ نہیں کہ وہ سلاست سے مزین گیت نہیں لکھ سکتے تھے، ان کے گیتوں میں سلاست اور ثقالت

دونوں عناصر موجود ہیں۔ سلاست کے حوالے سے ان کے بعض گیت سلیس اور سادہ ہیں۔ جن میں سے ایک یہ ہے:

"ڈال ڈال پر جھومے پنچھی، تو دیکھے، ترسائے

بیتا سماں اب نیند میں کھویا، تڑپے، ہاتھ نہ آئے

کب جائے جی سے دھوکا

تجھ کو روکا

کس نے؟ بول کہ پھند اٹوٹا

جیون چھوٹا"

(میر آجی، کلیات میر آجی، ص ۵۶۴)

میر آجی نے چوں کہ جدید و قدیم ادب کا گہرائی و گیرائی سے مطالعہ کر رکھا تھا، اس لیے وہ اس امر سے بہ خوبی آگاہ تھے کہ کلام کی تاثیر بر قرار رکھنے کے لیے سلاست انتہائی ضروری ہے۔ لیکن خود کو معاصرین سے ممیز رکھنے کے لیے انھوں نے روایت کے لگے بندھے اصولوں کی زیادہ تقلید نہیں کی۔ انھوں نے اقتضائے حال اور منتہائے مآل کے تحت اپنی انفرادیت بر قرار رکھنے کے لیے مختلف تجربے کیے ہیں۔ شخصیت کی طرح پیچیدہ الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ تاہم ان کے بعض گیت سلاست کے عمدہ پیرائے میں ہیں، جیسا کہ ذیل میں سلاست سے لبریز گیت درج ہے:

"اب سُکھ کی تان سنائی دی

اب دنیا نئی دکھائی دی

اب سُکھ نے بدلا بھیس نیا اب دیکھیں گے ہم دیس نیا

جب دل نے رام دہائی دی

اک دنیا نئی دکھائی دی"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص ۶۲۹)

مجید امجدؔ کے گیتوں میں فلسفیانہ مباحث موجود ہیں۔ معروض کی اس فلاسفی کے باعث ان کے گیت پیچیدہ ہو جاتے ہیں، تاہم یہ پیچیدگی گیت کے فنی محاسن کو متاثر نہیں کرتی ہے۔ نغمگی، ردھم، سلاست اور روانی بر قرار رہتی ہے، البتہ بعض مصاریع بعید از فہم ہو جاتے ہیں۔ چوں کہ مجید امجدؔ جدت و ندرت اور

فلسفیانہ فراست کے امتزاج کے ساتھ گیت کی آب یاری کرتے ہیں، اس لیے بعض گیت علمی و تحقیقی الفاظ سے تخلیق کرتے ہیں۔ فلسفیانہ اصطلاحات، مدققانہ و محققانہ تنقیہات، پیچیدہ فکری تصرفات کے حصار میں تخلیق کردہ گیت بھی موزونیت، سلاست، روانی اور غنائیت سے تہی نہیں ہوتے ہیں، بلکہ ایک لطیف مترنم احساس بہتے پانی کی طرح رواں رہتا ہے۔

"پیاسے رہ گئے کلیوں اور پھولوں کے پیاسے ہونٹ

آیا جھونکا اور چلی گھنگھور گھٹا مستانی

فانی جگ کی سب جگ مگ ہے جانی، آنی، فانی"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص ۴۲)

مجیدؔ کا کمال یہ ہے کہ وہ دقیق فلسفیانہ مباحث بھی اتنی سلاست، نفاست اور سہل الفہم انداز میں مصرع بند کرتے ہیں کہ ان کی فکر ابلاغ کی آئینہ دار بن جاتی ہے۔ اس ابلاغ کا انحصار سلاست سے مزین الفاظ کے چناؤ، اس سلاست سے پیدا ہونے والی روانی اور سادگی کے رچاؤ پر ہے۔ اس سلسلے میں ان کی فنی ریاضت انھیں معاصرین سے بیّن ممایزت عطا کرتی ہے۔ اس ممایزت کے پس منظر میں بھی سلاست کارفرما ہے۔

"بیڑیاں' قیدی ترے پاؤں میں ہیں تاگے نہیں

دیکھ پاپی! اپنے سر پر تیز سنگینوں کی چھت

چار سو لوہے کی سیخوں کی فصیلِ بے کراں

تو ادھر بے دست و پا بے حس و حرکت بے سکت

اور ادھر اس سوچ میں ہیں تیرے ظالم پاسباں

دُکھ کی کالی کوٹھڑی سے تو کہیں بھاگے نہیں

بیڑیاں، قیدی! ترے پاؤں میں ہیں، تاگے نہیں"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص ۴۹)

قتیلؔ شفائی نے اردو گیت میں جو طور طریقہ اور منہج اپنایا، وہ خود ہی اس کے موجد ہیں۔ قتیلؔ نے متقدمین کے گیتوں سے استفادہ ضرور کیا ہے، مگر ان کی تقلید نہیں کی ہے۔ اپنی فنی اور فکری صلاحیت پر دسترس اور ایقان ان میں وہ تخلیقی ہیجان پیدا کرتا ہے، جس کے بہترین اظہار کے بغیر انھیں اطمینان نہیں ہوتا۔ ان کے گیت سلاست و روانی کا احسن مظہر ہیں۔ یہی خصوصیت ان کی مقبولیت کے فروغ کا ذریعہ ہے۔

الفاظ شستہ، اسلوب پختہ، چست بند شیں، منفرد استعارات اور نادر تشبیہات استعمال کرتے ہوئے سلاست اور روانی قایم رکھتے ہیں۔

"نکھرے ہوئے نغمات سنے، وہ مستانہ
بکھرے ہوئے جذبات چنے، وہ دیوانہ
دھڑکن دھڑکن ساز بجاتا جائے وہ
بادل کے سن آپ بھی گاتا جائے وہ
چپ رہنے کو ڈرے ہوئے لوگوں کی ریت لکھے
بادل برسے چھم چھم شاعر گیت لکھے"

(قتیل شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۸۱)

قتیلؔ کے گیت کا لہجہ نرم، بے حد مترنم، بے ساختہ اور برجستہ ہے۔یہی وجہ ہے کہ قتیلؔ کے گیت اس میدان میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ان کے گیت کا مجموعی مطالعہ ان کے تخیل کی رسائی کے ساتھ فنی پختگی اور پذیرائی کو منکشف کرتا ہے۔ان کا ہر گیت اول تا آخر تمام فنی محاسن کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔گیت کا کوئی جزو سلاست، روانی اور دیگر لوازمِ گیت سے خالی نہیں ہوتا ہے۔کچھ تو قدرت نے قتیلؔ کو طبیعت کی موزونیت سے نواز رکھا تھا اور کچھ انھوں نے سعی و کوشش سے وہ کسبِ فیض و فن کیا، جو ان کے گیتوں کو امر کر گیا۔خوبیِ سلاست تمام خصائص سے آراستہ و مزین بے ساختہ آگے بڑھتی ہے۔

"بول سمندر بول کہ تجھ میں کتنا پانی
جتنا تجھ میں اتریں، اُتنی بڑھ جائے حیرانی
بول سمندر بول کہ تجھ میں کتنا پانی
اوپر اوپر چپ چپ رہنا
اندر اندر چھپ چھپ بہنا
لیکن پونم رات جب آئے تب کرتا من مانی
بول سمندر بول کہ تجھ میں کتنا پانی"

(قتیل شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۹۹)

سلاستِ زبان گیت کی خوبی اور ممیز وصف ہے۔اسی فنی خوبی کی بنا پر گیت کو عوامی پذیرائی اور فروغ حاصل ہوتا ہے۔یہ سیدھے سادے، ہلکے پھلکے، رواں دواں، سلیس اور سہل الفہم الفاظ میں پیش کیا جاتا ہے۔

زبان کی سلاست اور سادگی مصاریع کی معنوی قدر و قیمت میں اضافہ کرتی ہے۔ اسی کی بہ دولت صوتی آہنگ، نغمگی اور موسیقیت کے تاثر میں اضافہ ہوتا ہے۔ بیسویں صدی میں اردو گیت میں سلاست کو خوب برتا گیا ہے۔ اختر شیرانی کے گیت اس وصف سے بہ خوبی متصف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی ان کے گیت مقبول ہیں۔ اگر گیتوں میں سلاست نہ ہو تو فکری اور موضوعی حوالے سے جتنے اچھے خیالات کا مرقع پیش کیا جائے اس کی تفہیم ایک خاص طبقے تک محدود ہو جاتی ہے، اسی لیے میراجی نے بھی سلاست کا خیال رکھا ہے۔ اگرچہ ان کے بعض گیت ہندی زبان کی کثرت کی وجہ سے ادق ہو جاتے ہیں، مگر پھر بھی متعدد گیت اس خوبی سے مزین ہیں۔ مجید امجد کے ہاں فلسفیانہ مباحث کی کثرت سلاست کو مجروح نہیں کرتی ہے۔ ان کے فلسفیانہ فکر اور موضوع کو سلاست مرفوع کر دیتی ہے۔ قتیل کے گیت جامعیت اور سلاست کے آئینہ دار ہیں۔ کلام کی روانی اور جذبات کی طغیانی سامع اور قاری کی جذباتی اور فکری تگ و دو میں ہیجان پیدا کرتی ہے۔ وصفِ سلاست کو استعمال کر کے وہ ابلاغ کی معراج حاصل کر کے علمی، ادبی اور عوامی حلقوں سے خراج وصول کرتے ہیں۔

۴۔ ٹیپ کا مصرع

گیت میں جو مصرع اقتضائے ضرورت کے تحت بعد از متعین او قاف دہرایا جائے، ٹیپ کا مصرع کہلاتا ہے۔ "کوئی شعر یا مصرع جو کسی نظم میں بار بار دہرایا جاتا ہو، اسے ٹیپ کا شعر یا مصرع کہتے ہیں... گیتوں کا حسن ٹیپ کے مصرعوں سے ہی بڑھتا ہے۔"(۹) گیت کے حسن اور تاثر کو قایم رکھنے کے لیے گیت نگار مخصوص وقفوں کے بعد اس لیے دہراتے ہیں کہ موضوعی و فکری ربط اور یکسانیت قایم رہے۔ گیت اول تا آخر ہم آہنگ اور مترنم ہو۔ ہر بند کے بعد یکسانیت اور ارتباط، وحدتِ تاثرات اور گیت کے فکری قند و نبات کو ٹیپ کا مصرع منضبط رکھتا ہے۔ اختر شیرانی کے گیتوں میں ٹیپ کے مصرعے خوب صورت، معیاری اوصاف سے متصف اور گیت کی فنی ضرورت کے مطابق ہوتے ہیں۔ گیت کے حسنِ تاثر کی برقراری اور فنی استواری کا انحصار ٹیپ کے مصرعے کے برموقع و برمحل استعمال پر ہے۔ اختر اس فن سے بہ خوبی آگاہ و آشنا ہیں، اس لیے بڑی جدت طرازی اور فنی غمازی سے ٹیپ کے مصرعوں کو گیتوں میں پروتے ہیں۔ در حقیقت شاعر خود اپنی تخلیق کا اولین نقاد ہوتا ہے، اس لیے اختر نے بھی اپنے فنی تجربے اور تنقیدی تجزیے کی مہارت کو بروئے کار لا کر تاثیر و توقیرِ گیت میں فن کارانہ انداز میں اضافہ کیا ہے۔

"کوئل کوکے مدھ ماتی اور سن کر دھڑکے میری چھاتی!
ایسے سمے، ہے کون جو میرے بچھڑے پی کو منا کر لائے

سونی رات ڈرائے ساجن !۔۔ ہم کو سونی رات ڈرائے

پی ہیں میرے، میں ہوں پی کی، بات چھپاؤں کیوں کر جی کی

پی پی کے پی کی کہانی، پاپی پپیہا پھر کیوں گائے

سونی رات ڈرائے ساجن !۔۔ ہم کو سونی رات ڈرائے"

(اخترؔ شیرانی، طیورِ آوارہ، ص۱۸۳)

اخترؔ نے تمام ترٹیپ کے مصرعوں میں یہ خوبی برقرار رکھی ہے کہ ہر مصرع گیت کے فنی و فکری اوصاف سے مزین و آراستہ ہے۔ بعض اوقات گیت میں جس بات پر زیادہ زور دینا مقصود ہو، اخترؔ اسے ٹیپ کے مصرع کی صورت میں رقم کرتے ہیں۔ تکرارِ مصاریع سے لطافت کو فزوں کرنے کی سعیِ فوز کرتے ہیں۔ گیت "پردیسی کی پریت" میں پردیسی کے دعوائے محبت کو ناقابلِ بھروسا گردانتے ہیں۔ اگرچہ ذیل میں ان کے گیت کا ایک جزو رقم کیا جارہا ہے، لیکن مذکورہ گیت میں انھوں نے تین بندوں میں نو بار ٹیپ کے مصرعے کا استعمال کر کے اپنی طرزِ فکر، مدعا اور مقصد کو مستحکم کیا ہے:

"پردیسی کی پریت ہے جھوٹی　　　جھوٹی پردیسی کی پریت

ہارے ہوئے کی جیت ہے جھوٹی　　　دنیا کی یہ ریت ہے جھوٹی

پردیسی کی پریت ہے جھوٹی

اڑتی چڑیا گاتی جائے　　　میٹھا گیت مٹھاس بہارے

یوں پردیسی من کو لبھائے

اڑ گئی چڑیا، اڑ گیا گیت

پردیسی کی پریت ہے جھوٹی　　　جھوٹی پردیسی کی پریت"

(اخترؔ شیرانی، طیورِ آوارہ، ص۱۷۱)

میرا جیؔ نے بھی روایتی طرزِ گیت نگاری کو اپناتے ہوئے ٹیپ کے مصاریع کا برموقع و برمحل استعمال کیا ہے۔ لیکن یہاں بھی اپنا تفرد قایم رکھنے کے لیے فکری و فنی حوالے سے متعدد تجربات کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کبھی تو سلاست کے پیرائے میں استھائی مصرع برتتے ہیں اور کبھی ادق الفاظ اور فلسفیانہ اصطلاحات کے استعمال سے انہیں ثقیل بنادیتے ہیں، البتہ انفرادیت کی افزونی کے لیے فنی ریاضت کا سہارا لیتے ہیں۔ ذیلی سطور میں مرقوم گیت میں پانچ بار ٹیپ کا مصرع "دکھ دور ہوئے" کو استعمال کیا ہے۔ گیت میں گھر، دل اور

زندگی سے دکھوں کے چھٹنے کا تذکرہ ہے۔ مختلف پہلوہائے حیات سے غموں کے چھٹنے کے بیان کے لیے چار بندوں کا استعمال کرتے ہیں اور ان چار بندوں کو ایک مترنم مصرع کی بار بار دہرائی سے مربوط کرتے ہیں:

"دُکھ دور ہوئے، دُکھ دور ہوئے

جس گھر میں پہلا اندھیرا تھا   جس دل کو دکھ نے گھیرا تھا

قسمت بدلی، پُرنور ہوئے

دکھ دور ہوئے، دکھ دور ہوئے"

(میر آجی، گیت ہی گیت، ص ۱۴۷)

اگر گیت میں ضرورت سے زائد ٹیپ کے مصرعے کا استعمال کیا جائے تو گیت کا فطری لطف اور شیرینی زائل ہو جاتی ہے۔ بعض گیت نگاروں نے فن کارانہ صلاحیت کے ذریعے ہفت و دہم بار بھی ٹیپ کے مصرعوں کو دہرایا ہے۔ ان مصاریع کو سن یا پڑھ کو یہ احساس نہیں ہوتا ہے کہ یہ زاید ہیں۔ بلکہ اگر ان مصرعوں کو خارج کیا جائے تو گیت کا حسن ماند پڑ جاتا ہے۔ میر آجی نے گیتوں میں ٹیپ کے مصرعے کو اس طرح سمویا ہے، جیسے انگوٹھی میں نگینے جڑے ہوتے ہیں۔ ٹیپ کے مصرعے روانی اور موسیقیت کو ایک بہاؤ اور ارتباط کے ساتھ برتنے میں معاون ہوتے ہیں۔ ذیل میں تحریر کردہ گیت میں ہفت بار "دل دامن کا متوالا ہے" کہہ کر زندگی کے ہر لمحے میں محبوب کی طلب اور خواہش کا اظہار کر رہے ہیں۔ گھر کے اندھیارے چھٹ رہے ہیں، سوئی قسمت جاگ رہی ہے، دل اسیر محبت ہو رہا ہے، جدائی کی بندش سے رہائی مل رہی ہے، اٹکتی سانسیں بحال ہو رہی ہیں، آنکھوں کا نور لوٹ رہا ہے، تسکینِ قلب و جاں میسر ہے، موسموں کا تغیر بھلا اور من موہن لگ رہا ہے، میر آجی زندگی کے ان تمام پہلوؤں کا تذکرہ کر کے ایک مصرعِ محض سے ان کو باہم مربوط اور مترنم کرتے ہیں۔ اس کے حسن کے سحر میں مبتلا ہو کر ان کا دل پکار اٹھتا ہے کہ "دامنِ دل می کشد کہ جا ایں جا است"

"دل دامن کا متوالا ہے

آنچل کی بات نہ ہم سے کہو، دل دامن کا متوالا ہے

اب گھر کا اندھیرا دُور ہوا، اب چاروں اور اجالا ہے

دل دامن کا متوالا ہے

ہم پیچھے، کوئی آگے آگے، سب کو سوئی قسمت جاگے

اب اپنے گلے میں پوجا کی موہن مدمائی مالا ہے

دل دامن کا متوالا ہے"

(میرا آجی، گیت ہی گیت، ص ۳۲)

مجید امجدؔ نے اگرچہ قلیل المقدار گیت کہے، لیکن جو گیت کہے وہ فنی اعتبار سے مہارتِ تامہ کا بیّن اظہار ہیں۔ انھوں نے بھی گیت کی فنی اور روایتی ضرورت کے تحت ٹیپ کے مصاریع استعمال کیے ہیں۔ بعض مقامات پر یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ خالصتاً فلسفیانہ افکار کی سلیس پیرائے میں ترویج کر رہے ہیں اور ٹیپ کے مصرعوں کے ذریعے اپنے دعووں کا کامل اثبات کرتے ہیں۔ اس معاملے میں وہ تھوڑے روایت شکن واقع ہوئے ہیں، کیوں کہ ان کا خاص فکری رجحان ان کے گیتوں میں بھی در آیا ہے۔ وہ ٹیپ کے مصرع کی بنت کے وقت ابلاغی صورت حال کو مد نظر رکھتے ہیں۔ ان کی ژرف نگاہی اپنے عہد سے اگلے عہد تک جست لگاتی ہے، تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ محض آج کے نہیں بلکہ آنے والے کل کے بھی شاعر ہیں۔ اپنے گیت، جو "سفر حیات" کے عنوان سے معنون ہے، میں فلسفۂ حیات کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر واضح کرتے ہوئے کائنات و حیات کے اتمام کے وقت کے تعین کو ناممکن اور لا محدود قرار دیتے ہیں۔ نیز لوگوں کی توجہ فکرِ نو کی جانب مبذول کرنے کے لیے اور "گلشنِ ناآفریدہ" سے متعلق جستجو پر برانگیخت کرنے کے لیے استفہامیہ انداز اپناتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے شش بار ٹیپ کے مصرع "یہ رستہ کہاں ختم ہو گا، نہ جانے؟" کا استعمال کرتے ہیں۔ مختلف پہلوؤں اور ان کے تسلسل کا تذکرہ، روزگارِ حیات کے لیے انسانی محنتِ شاقہ، دوسروں سے سبقت لے جانے کی چاہ میں مسلسل تھکتے انسان اور زندگی کے اس راہ پر کھو جانے والے مسافروں کی ان تھک مسافت کا تذکرہ متنوع انداز میں کر کے استفہامیہ استھائی مصرع کے ذریعے سب کو ہم آمیز کر دیتے ہیں۔ یوں گیت کی روانی، غنائیت اور لطافت قایم رہتی ہے:

"کسی بوستانِ حسیں کے کنارے؟
کسی وادیِ شبنمیں کے دوارے؟
کسی خار زارِ حزیں کے ٹھکانے؟

یہ رستہ کہاں ختم ہو گا، نہ جانے؟

ہر اک گام کی زد میں ہیں خاموش لاشیں
جبینوں کے ٹکڑے تو سینوں کی قاشیں
یہ گزرے ہوئے رہروؤں کے "فسانے"

یہ رستہ کہاں ختم ہو گا، نہ جانے؟"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص۷۵،۷۶)

مجید امجدؔ اپنے گیت میں بنیادی بات یا مقصد کے اظہار کے لیے الفاظ کو استھائی مصرعے کی صورت میں ڈھال کر پیش کرتے ہیں۔ ان کی کوشش ہوتی ہے کہ بغیر کسی ابلاغی رکاوٹ کے ان کا مدعا قاری اور سامع کے دل میں اتر کر فکری طغیانی برپا کر دے۔ ان کے اکثر ٹیپ کے مصرعے اسی صورت حال کو بیان کرتے ہیں۔ مندرجہ ذیل گیت میں ٹیپ کے مصرعے کے ذریعے انھوں نے ترنم اور نغمگی کے ساتھ اپنے بنیادی مقصد اور فکر کی ترویج کا کام کیا ہے۔ یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ زندگی کا ایک قیدی مصائب اور آزمائشوں کی زنجیروں کے حصار میں ان زنجیروں کی سختیوں سے بے بس و ناچار ہو، تو تدبیریں اس کی حریت کا سبب کبھی نہیں بن سکتی ہیں۔ یہ طے شدہ زنجیریں اور سختیاں ہیں جو معین و متعین وقت پر ہی کھل سکتی ہیں۔ البتہ ان کی سختی کو کم کرنے کی تدبیر اور ان کے ساتھ زندگی جینے کی تزویر اس قیدِ بامشقت کو سہل بنا سکتی ہے:

"سخت زنجیریں ہیں قیدی، سخت زنجیریں ہیں یہ
ان کو ڈھالا ہے جہنم کی دھکتی آگ میں
ان کی کڑیاں موت کے پھنکارتے ناگوں کے پیچ
ان کی لڑیاں زندگی کی الجھنوں کے سلسلے
ان کی گیرائی کے آگے تیری تدبیریں ہیں یہ
تیری تدبیریں؟ عبث سب تیری تدبیریں ہیں یہ
سخت زنجیریں ہیں قیدی، سخت زنجیریں ہیں یہ"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص۴۹)

قتیلؔ شفائی اردو گیت نگاری کا ایک معتبر اور مقتدر نام ہیں، جس کہ وجہ یہ ہے کہ انھوں نے اس صنف کی ترقی و ترویج میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ فنی تناظر میں دیکھا جائے تو انھوں نے اس کی ہر جہت کو نکھارنے، نتھارنے، سنوارنے اور ادبی میدان میں اتارنے سے پہلے اس صنف کی تزئین و آراستگی کے ساتھ قطع و برید سے بھی کام لیا ہے۔ قتیل کے ہاں ٹیپ کے مصرعے سلاست و موسیقیت اور غنائیت و لطافت سے مملو ہیں۔ "از دل خیزد بر دل ریزد" والی صلاحیت ان ٹیپ کے مصرعوں میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ انھوں نے بڑی مہارت سے استھائی مصرعے یا ٹیپ کے مصرعے تراشے ہیں۔ ان کی تکرار نے نہ صرف گیت کے مقصد

کے اظہار میں معاونت کی ہے، بلکہ ان کی بہ دولت گیت کا حسن اور فن بھی بڑھ گیا ہے۔ ظاہری حسن و خوب صورتی کی اہمیت اپنی جگہ، مگر روحانی اور باطنی خوب صورتی کا امر ہونا مسلم ہے۔

"پیارے پیارے سب لوگوں سے پیار کریں جو لوگ

مجھے وہ اچھے لگتے ہیں

مجھے وہ پیارے لگتے ہیں

جن لوگوں کے شام سویرے

کام آتے ہیں تیرے میرے

وار کے اپنی جان کسی پر

جو نہ منائیں سوگ

مجھے وہ اچھے لگتے ہیں

مجھے وہ پیارے لگتے ہیں"

(قتیل شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۹۸)

ٹیپ کے مصرعوں کی تخیل و فکر سے تلاش اور پھر گیت کے تقاضوں کے مطابق تراش خراش کے معاملے میں قتیل انتہائی حزم و احتیاط کام لیتے ہیں۔ کیوں کہ وہ ان کی اہمیت سے آشنا ہیں۔ اگر استھائی مصرع مستعد ہونے کے بجائے کمزور اور بر موقع نہیں ہو گا تو گیت کی غنائیت اور روانی متاثر ہو گی۔ قتیلؔ گیت کے تمام حصوں کے مطابق و موافق ٹیپ کا مصرع تخلیق کرتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کے گیتوں میں غیر معمولی سلاست، غنائیت، ندرت، جدت اور ابلاغ کا ربط نظر آتا ہے۔ اس ارتباط کے بغیر گیت کی فکری آشا مجروح ہوتی ہے۔ قتیلؔ نے اس مقصد کی بہ طریق احسن تکمیل میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کیا ہے۔

"جلتے جلتے جل گیا دل

حسن کی ٹھنڈی آگ کو چھونے، آیا اور پگھل گیا دل

جلتے جلتے جل گیا دل

جب چہرہ کوئی سامنے آیا

جلووں کی یہ تاب نہ لایا

جہاں بھی روشن روشن جلوے دیکھے وہیں مچل گیا دل

جلتے جلتے جل گیا دل"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۱۰۰)

گیت میں ٹیپ کے مصرعوں کی اہمیت مسلّمہ ہے۔ گیت نگاروں نے بھی اس اہمیت کو مد نظر رکھ کر اپنی فنی صلاحیت کو بروئے کار لا کر ان مصرعوں کو برتا ہے۔ بیسویں صدی کے اردو گیتوں میں ٹیپ کے مصرعے کو بہ طریق احسن برتا گیا۔ اخترؔ شیرانی کے گیتوں میں ٹیپ کے مصرعے خاص فنی و فکری مہمیز کے آئینہ دار ہیں۔ میراؔجی نے استھائی مصرعوں کی تخلیق کے وقت اپنی انفرادیت کو ملحوظ رکھا ہے۔ ان کی انفرادیت میں غنائیت پسندی، ترنم، تکرارِ لفظی و معنوی اور مشکل پسندی شامل ہے۔ مجید امجدؔ اس معاملے میں اپنے مقصد کو ابلاغ سے ہم آہنگ کر کے مصرع بندی کرتے ہیں۔ قتیلؔ شفائی کی ٹیپ کی مصرع تراشی جامع المحاسن ہے۔

5۔ صنائع بدائع

'صنائع' عربی زبان کا لفظ ہے، جو صنعت کی جمع کا صیغہ ہے۔ اس کا مادہ 'ص ن ع' ہے۔ صنعت در حقیقت ہنر مندی یا کاریگری کو کہا جاتا ہے۔ اصطلاحِ ادب میں شعرا الفاظ و معنی کے ذریعے کلام کو پُر کشش اور پُر تاثیر بنانے کے لیے جن الفاظ اور معانی کے نظام کو استعمال کرتے ہیں، وہ صنائع کہلاتا ہے۔ جب کوئی شاعر کلام میں بغیر کسی تکلف، تردد اور پیشگی منصوبے کے صنعت کا استعمال کرتا ہے، تو اس سے کلام میں خوب صورتی پیدا ہوتی ہے۔ یہ حسن اگر الفاظ کے ذریعے پیدا ہو تو اسے صنائع لفظی کہتے ہیں اور اگر یہ حسن معنی و مفہوم کے ذریعے ہو تو اسے صنعتِ معنوی کہتے ہیں۔ یہ حسن قاری یا سامع کو نہ صرف کشش کرتا ہے بلکہ اسے ورطۂ حیرت میں بھی مبتلا کرتا ہے۔ الفاظ کے بغیر شاعری وجود پذیر نہیں ہو سکتی ہے، لیکن صرف الفاظ کی ترتیب سے ہی شعر رقم نہیں ہوتا ہے، بلکہ جب تک پیرایہ انکشاف، حسنِ ترتیب، حصولِ مسرت، ذہن کے لیے مہمیز اور حزن و نشاط کی آمیخت کا سامان مہیانہ کیا جائے، شعر کہنا مشکل ہے۔ صنائع لفظی در اصل الفاظ کو اس کاریگری سے برتنے کا نام ہے کہ اس کی تمام تر رعایتیں بیّن ہو جائیں، نیز خوش کُن اور دیرپا تاثر پیدا ہو۔ صنائع معنوی کے بغیر معنی و مفہوم میں حسن اور مٹھاس پیدا نہیں ہو سکتی ہے، اس لیے بے ساختہ و برجستہ، بر موقع و بر محل شعر علمِ بدیع کے ان دونوں ذرائع سے کلام کو مستحسن بناتا ہے۔

اردو گیت نگاروں نے گیت کی خوب صورتی اور تاثیر کی افزونی کے لیے صنائع بدائع کا استعمال کیا ہے۔ یہ صنائع بدائع گیتوں کا ارتجالاً حصہ بنے۔ اخترؔ شیرانی نے اپنے گیتوں میں مختلف صنائع کا استعمال کر کے ان کے

حسن و لطافت کو بڑھایا ہے۔ ان کے گیت "تاروں بھری راتیں" میں صنعت متتابع کا استعمال ہے۔ یہ الفاظ کی ترتیب و تنصیب کا ایک دوسرے کی مسابقت و متابعت کے ذریعے ایک لطیف اور پُر کیف سلسلہ ہے۔ "کلام میں جب شاعر بات سے بات نکالتا ہے اور الفاظ ایک دوسرے کی متابعت میں آگے پیچھے اس طرح آتے ہیں کہ ایک سلسلہ بن جاتا ہے۔"(۱۰)

"تاروں بھری راتیں!

کیوں یاد دلاتی ہیں، کچھ بھولی ہوئی باتیں!

یہ تاروں بھری راتیں!

ہر آنکھ سے شرمانا

ہر سایے سے گھبرانا، چھپ چھپ کے ملاقاتیں

یہ تاروں بھری راتیں!

وہ منہ سے نہ کچھ کہنا

وہ آنسوؤں کا بہنا، آنکھوں کی مناجاتیں!

یہ تاروں بھری راتیں!

بے تاب سا رکھتی تھیں!

بے خواب سا رکھتی تھیں، اختؔر ہمیں یہ باتیں

یہ تاروں بھری راتیں!"

(اختؔر شیرانی، شہناز، ص۱۵۹، ۱۶۰)

اس گیت میں تاروں بھری رات کے تذکرے کے ساتھ ہی ماضی کی پُر کیف باتوں، محبوب سے ملاقاتوں، آنسوؤں کی برساتوں میں مضمر مناجاتوں کے تذکرے سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ انھوں نے بات سے بات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کوشش کے ذریعے ایک حسن اور کشش سے معمور لفظی و معنوی سلسلہ بنایا ہے، یہ صنعت متتابع کا اظہار ہے۔ علاوہ ازیں اس گیت میں صنعتِ تکرار بھی موجود ہے۔ جن الفاظ کی تکرار سے اس گیت میں صوتی حسن پیدا ہو رہا ہے، وہ یہ ہیں: "یہ، راتیں، ہر، چھپ، بھری، وہ، سا رکھتی تھیں"۔ علاوہ ازیں تجنیس مضارع کا استعمال بھی موجود ہے۔ جب کوئی شاعر کلام میں دو ایسے متجانس الفاظ لائے جن میں محض ایک حرف کا فرق ہو۔ مثلاً مذکورہ گیت کے تیسرے بند میں اختؔر شیرانی نے "بہنا اور کہنا"،

چوتھے بند میں "باتیں اور راتیں" کے الفاظ سے تجنیس مضارع کو برتا ہے۔

اختر کے گیت "انتظار" میں بھی صنعتِ مراعاۃ النظیر، صنعتِ ایراد المثل، صنعت تضاد، صنعتِ تکرار، صنعت ذوالقوافی، صنعت قلب کل اور تجنیس مضارع موجود ہے۔

"نظریں جمی ہیں چوکھٹ پر اور کان لگے ہیں آہٹ پر
آنکھوں سے ننھے ننھے سے آنسو بہتے ہیں اک اک کروٹ پر
کرتی ہوں چپکے چپکے بین !!
اب بھی نہ آئے من کے چین
بیت چلی ہے آدھی رین !"

(اختر شیرانی، طیورِ آوارہ، ص ۱۸۰)

احمد حسین مجاہد کے مطابق صنعت مراعاۃ النظیر سے مراد یہ ہے کہ "کلام میں کسی چیز کی مناسبت سے ایسی مماثل اشیا کا ذکر جن میں تضاد نہ ہو۔"(۱۱) مندرجہ بالا گیت میں نظر، آنکھیں، آنسو، بین، کروٹ، رین کے ذریعے یہ صنعت برتی گئی ہے۔ کسی شعر میں محاورے اور ضرب المثل کا استعمال، صنعت ایراد المثل کہلاتا ہے۔ مذکورہ گیت میں نظریں جمنا، کان لگنا محاورے ہیں۔ مزید برآں "بین اور چین" کے ذریعے صنعت تضاد کا استعمال کیا گیا ہے۔ "کلام میں ایسے الفاظ لانا جن کے معنی ایک دوسرے کے متضاد ہوں۔"(۱۲) صنعت تضاد یا طباق کہلاتا ہے، یعنی کلام میں ایسی اشیا کا ذکر کرنا ہے، جن میں باہم اختلاف ہو۔ "پر، ننھے، اک اور چپکے" کی دہرائی سے صنعت تکرار کو برتا گیا ہے۔ علاوہ ازیں "بین، چین اور رین" کے الفاظ محض ایک حرف کے فرق سے تجنیس مضارع کے ضمن میں آتے ہیں۔ کلام میں تجنیس مضارع سے مراد "دو ایسے متجانس الفاظ جن میں ایک حرف کا فرق ہو"۔(۱۳)

پہلے مصرعے میں "چوکھٹ اور آہٹ" کے ذریعے صنعت ذوالقوافی کا خوب صورت اہتمام ہے۔ یعنی ایک ہی مصرعے میں دو ہم آواز الفاظ کے استعمال سے صوتی آہنگ اور نغمگی پیدا ہو رہی ہے۔ کلام میں ایک لفظ کی ترتیب کو الٹ کر دوسرا لفظ بنانا، صنعتِ قلبِ کُل ہے۔ احمد حسین مجاہد کے بہ قول "کلام میں دو ایسے الفاظ لانا کہ ایک کے حروف کی ترتیب کو الٹ دیں تو دوسرا بن جائے۔"(۱۴) مذکورہ بالا گیت میں لفظ 'رین' کی ترتیب کو مکمل طور پر الٹنے سے لفظ "نیر" بنا ہے۔

گیت "پردیسی کی پریت" میں صنعت تکرار، صنعت تضاد، صنعت مراعاۃ النظیر موجود ہے۔

"پردیسی کی پریت ہے جھوٹی   جھوٹی پردیسی کی پریت
ہارے ہوئے کی جیت ہے جھوٹی   دنیا کی یہ ریت ہے جھوٹی
پردیسی کی پریت ہے جھوٹی
پردیسی کی پریت ہے جھوٹی   جھوٹی پردیسی کی پریت"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص۳۶۹)

پہلے بند میں لفظ 'جھوٹی کی جب کہ آخری بند میں لفظ 'اڑ' کی تکرار سے آہنگ پیدا ہو رہا ہے۔ پہلے بند میں "ہار اور جیت" دو باہم مخالف الفاظ کے استعمال سے صنعت تضاد جنم لے رہی ہے۔ علاوہ ازیں مراعاۃ النظیر کے ضمن میں چڑیا کا تذکرہ کر کے اس کی اڑان، چہچہاہٹ، گانے اور گیت کا ذکر کیا گیا ہے، نیز گیت کی مٹھاس کا تذکرہ بھی اسی نسبت سے موجود ہے۔

میرا جی کے گیتوں میں صنائع بدائع منفرد آہنگ میں ملتے ہیں۔ الفاظ و تراکیب اور صوتی تاثر سے ان کے ہاں صنائع جنم لیتے ہیں۔ گیت "کتنی دُور ہو" میں صوتی آہنگ سے موسیقیت پیدا ہو رہی ہے۔ صنعتِ تکرار، صنعت تضاد، حسنِ تعلیل، صنعتِ مبالغہ، صنعت مراعاۃ النظیر اور تجنیس مضارع موجود ہے۔

"دُور بہت ہے چاند کا پیالا
اجیالے کے امرت والا
پھر بھی دُور ہی دُور سے کرتا ہے یہ آنکھوں کو پُرنور
تم بھی ہو اس دل کی ٹھنڈک، چاہے تم ہو جتنی دُور
کتنی دُور ہو، کتنی دُور؟
دُور بہت پربت ست ساگر
دُور آکاش سے دھرتی دُور
پربت، ساگر، دھرتی اور آکاش۔۔۔ یہ سب تو ہیں مجبور
تم تو نہیں ہو اتنی دُور

دُور پجاری سے ہے مندر
دُور دکھی سے دیوی دُور
دُور ہے منزل اور مسافر، چلتے چلتے تھک کے چُور

پھر بھی ٹھیرو، میں پہنچوں گا، چاہے تم ہو جتنی دُور
کتنی دُور ہو، کتنی دُور؟"

(میر آجی، گیت ہی گیت، ص ۴۰)

گیت کی مذکورہ سطور کے پہلے بند میں چاند کی نسبت سے اجالے کا تذکرہ، آخری بند میں پجاری کی نسبت سے مندر و دیوی کا ذکر اور منزل کی نسبت سے مسافر اور سفر کی تھکان کا بیان صنعت مراعاۃ النظیر کے ضمن میں آتا ہے۔ حسنِ تعلیل سے مراد یہ ہے کہ کسی کام کی ایسی علت یا وجہ بیان کرنا جو دراصل اس کی وجہ نہ ہو، بلکہ شاعر تخیلاتی پیرائے میں اس وجہ کو گھڑ لے۔ احمد حسین مجاہد لکھتے ہیں کہ "کسی مظہر، واقعے یا کیفیت کی کوئی ایسی علت بیان کرنا جو اس کی علتِ واقعی نہ ہو، مگر قرینہ ایسا ہو کہ یہی علتِ واقعی معلوم ہو۔"(۱۵) پہلے بند میں حسنِ تعلیل سے کام لیتے ہوئے میر آجی آنکھوں کے نور کا سبب چاند کے اجالے کو بتاتے ہیں۔ اسی میں صنعتِ مبالغہ کا استعمال بھی ہے۔"کلام میں وہ بات بیان کرنا جو عام حالات میں مشاہدے میں نہیں آتی۔"(۱۶) یعنی صنعت مبالغہ الفاظ و معنی کی وہ بازی گری ہے جس کے ذریعے شاعر بات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرتا ہے۔ میر آجی آنکھوں کی روشنی کو چاند کا نور اور دل کی ٹھنڈک کو محبوب کے لمس کا سکون قرار دیتے ہیں، حالاں کہ محبوب فی الواقع ان سے از حد دور ہے۔ الفاظ کی تکرار گیت کے آہنگ اور غنائیت میں اضافہ کر رہی ہے۔ صنعت تکرار کی ذیل میں الفاظ "دُور" اور "چلتے" کی تکرار سے حسن پیدا ہو رہا ہے۔ "کلام میں ایک ہی لفظ کو دوبار لانا"(۱۷) صنعت تکرار ہے۔ "پربت و ساگر" اور "دھرتی و آکاش" متضاد الفاظ کے ذکر سے تضاد کی کیفیت پیدا ہو رہی ہے۔ گیت "کوئی آئے، کوئی جائے" میں صنعتِ تضاد، مراعاۃ النظیر کا استعمال ہے۔

"کوئی آئے، کوئی جائے، گیانی مایا بھید بتائے
پھول کھلے پھلواری مہکے
ڈال ڈال پر پنچھی چہکے
جیون بھید بتائے گیانی مایا بھید بتائے
سورج آئے لائے اجالا
دن ڈوبے پر شام کی جوالا
شام گئے، رات آئے گیانی مایا بھید بتائے"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص ۲۰۶)

میر آجی نے اپنے گیت کے معیار اور حسن کو قایم رکھنے کے لیے بے ساختگی اور برجستگی کا مظاہرہ کیا ہے، اس ضمن میں کئی صنائع ان کے گیتوں میں بہ حسن وخوبی ملتے ہیں۔ مذکورہ گیت کے اول اور سوم بند میں "آئے، جائے" اور "دن، رات" کے تذکرے سے صنعتِ تضاد کو بڑی مہارت اور بے ساختہ جسارت سے برتا گیا ہے۔ علاوہ ازیں بندِ اولین و ثانی میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے۔ پھولوں کا کھلنا، پھلواری کا مہکنا، ڈال اور اس پر پنچھی کا چہکنا ایک ہی نسبت سے پہلے بند میں استعمال کیے گئے الفاظ ہیں۔ نیلے آسمان کا نور سے معمور ہونا، ستارے اور بادل کا ذکر ایک نسبت سے دوسرے بند میں موجود ہے، جو مراعاۃ النظیر کے زمرے میں آتا ہے۔ بندِ ثلاثہ میں صنعتِ تنسیق الصفات مذکور ہے۔ یہ دراصل شاعری میں اچھی بری صفات کا تسلسل اور متواتر بیان ہے۔ مرقومہ گیت میں سورج کی صفت بیان کی گئی ہے کہ طلوعِ آفتاب سے ہر سو اجالا پھیل جاتا ہے۔ دن ڈوبنے پر شام وارد ہوتی ہے اور شام کے بعد رات کا ظہور ہوتا ہے۔ یہ سب سورج کی حرکات اور صفات کی بہ دولت ہے۔ بندِ اولیں کے مصرعِ آخریں میں صنعتِ منقوطہ بھی موجود ہے۔ یعنی ایسا مصرع جس کے ہر لفظ پر کم از کم ایک نقطہ موجود ہو۔

گیت "جیون ایک مداری" میں بھی مختلف صنائع موجود ہیں۔ اس میں صنعتِ مراعاۃ النظیر، صنعتِ تضاد، صنعتِ ذوالقوافی اور صنعت تکرار واضح طور پر موجود ہیں۔

"جیون ایک مداری پیارے کھول رکھی ہے پٹاری
کہیں تو دکھ کا ناگ نکالے، پل میں اسے چھپالے
کبھی ہنسائے، کبھی رُلائے، بین بجا کر سب کو رجھائے
اس کی ریت انوکھی، نیاری، جیون ایک مداری

کبھی نراشا، کبھی ہے آشا، پل پل نیا تماشا
کبھی کہے ہر کام بنے گا جگ میں تیرا نام بنے گا
بنے دیا لوبتیا چاری ،جیون ایک مداری!"

(میر آجی، کلیات میر اجی، ص ۵۴۴)

محولہ بالا گیت کے بندِ اول میں مداری، اس کی پٹاری اور ناگ نکالنا مراعاۃ النظیر کے ضمن میں آتا ہے۔ اس کے علاوہ "نکالے، چھپالے"، "ہنسائے، رلائے"، "نراشا، آشا" اور "ہنسی، آنسو" جیسے باہم متفرق

الفاظ صنعتِ تضاد کے طور پر آتے ہیں۔ دوسرے بند کے مصرعِ اولیٰ میں "نراشا، آشا، تماشا" اور مصرعِ ثانی میں "کام، نام" صنعتِ ذوالقوافی کی ذیل میں آتے ہیں، "یہ صنعت شعر میں ایک سے زیادہ قوافی لانے سے عبارت ہے۔"(۱۸) یعنی ایک مصرع یا شعر میں ایک سے زیادہ قوافی برتنا، یہ کلام کے ردھم اور غنائیت میں اضافے کا موجب ہے۔ اس گیت میں بھی جابجا الفاظ کی تکرار سے آہنگ پیدا کیا جارہا ہے۔ " کبھی، اور ناچ" کی کئی مصرعوں میں تکرار نہ صرف صوتی تاثر کو بڑھارہی ہے، بلکہ گیت میں ایک صوتی ربط کا باعث بھی بن رہی ہے۔ صنعتِ تجنیس مضارع کا کمال بھی گیت میں مذکور ہے۔ یعنی ایک حرف کے فرق سے دو باہم متجانس الفاظ کا استعمال ہونا، بندِ ثانی کے مصرعِ دوم میں "کام اور نام" جب کہ بندِ آخریں کے مصرعِ ثانی میں "بندر اور مندر"۔ علاوہ ازیں گیت "جیون آس کا دھوکا گیانی" میں مختلف صنائع رچے بسے ہوئے ہیں۔ اس میں صنعت تضاد، صنعت تجنیس مضارع، صنعت منقوطہ، صنعت تکرار موجود ہیں۔ گیت کے الفاظ یہ ہیں:

"جیون آس کا دھوکا گیانی

ہر شے جگ میں آنی جانی امر آس کی اٹل کہانی

کب سے کتھا یہ چھڑی ہوئی ہے اب تک کس نے ٹوکا گیانی جیون آس کا دھوکا گیانی

دھارا ساگر میں مل جائے سورج دھارا کو کلپائے

بادل بن کر پھر سے ابھرے اونچے پربت سے ٹکرائے

من کی آس بدلتی دھارا اس کو کس نے روکا گیانی جیون آس کا دھوکا گیانی

آنکھیں دیکھیں محل سہانا ہنسنا، رونا، کھونا، پانا

اس کے سامنے ایک فانہ

لہر لہر کا بھید اچھوتا کبھی بھید ہے ایک بہانا

پل پل سیر نئی ہے اس میں بیٹھو کھول جھروکا گیانی جیون آس کا دھوکا گیانی"

(میرا جی، گیت ہی گیت، ص ۲۵)

مندرجہ بالا گیت کے مصرع ثانی میں صنعت تضاد کے ضمن میں "آنی، جانی" اور تیسرے بند کے آخری مصرع میں "ہنسنا، رونا" مرقوم ہے۔ یہی الفاظ یعنی "آنی اور جانی" تجنیس مضارع کا مظہر بھی ہیں۔ دوسرے بند میں پانی کے دھاروں کا سمندر میں گرنا، سورج کی کرنوں کا سمندر کے پانی پر اثر انداز ہونے، بخارات بن کر اوپر جانے، ابر کی صورت میں ڈھلنے اور پھر سے دھرتی پر برسنے کو بیان کر کے بات سے بات

پیدا کی ہے، جس سے صنعت متتابع کا اظہار ہوا ہے۔ "دھارا، لہر، بھید اور پل" کے الفاظ کی تکرار سے صنعت تکرار کا ظہور ہوتا ہے۔ جب کوئی شاعر شعر یا مصرع میں ایسے الفاظ کا استعمال کرے جو نقطے سے خالی نہ ہوں تو یہ صنعت منقوطہ کہلاتا ہے۔ اس گیت کے گیارھویں مصرع کے تمام الفاظ منقوط ہیں، لہٰذا یہ صنعت منقوطہ میں شامل ہے۔

مجید امجد کے گیتوں میں بھی صنائع بدائع اپنی مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہیں۔ تجنیس مضارع، صنعت ذوالقوافی، صنعت تکرار، صنعت سیاقۃ الاعداد، صنعت تضاد کی کیفیات ان کے گیت "نغمۂ کواکب" میں برجستگی اور نغمگی پیدا کرنے کا موجب ہیں۔

"ناچ ناچ جھوم جھوم
گھوم گھوم گھوم گھوم
دیکھنا ادھر ضرور اک نظر
ناچتا ہے نزد و دور بے خبر
دامن نگارِ نور تھام کر
کہکشاں کے موڑ پر فاصلوں کا اک ہجوم"

(مجید امجدؔ، روز رفتہ، ص۱۲۶)

متذکرہ گیت میں "ناچ، گھوم، دیے جلتے رہے، نگر، گگن، بھنور اور دیگر کئی الفاظ کی تکرار سے صنعت تکرار کا اظہار ہو رہا ہے۔ اس گیت میں گنتی کے اعداد "اک نظر، اک امنگ، اک ترنگ" اور دیگر کا تذکرہ صنعت سیاقۃ الاعداد کی کیفیت کا باعث ہے۔ صنعت سیاقۃ الاعداد سے مراد "کلام میں اعداد لانا، اس میں ترتیب کا ہونا ضروری نہیں۔"(۱۹) شام و سحر، دکھ سکھ، کنارا دھارا اور نزد و دور کے باہم متفرق الفاظ صنعت تضاد کو جنم دے رہے ہیں۔ دور؛ نور، پیے؛ کیے؛ لیے؛ دیے، بانی ؛رانی، سنور؛ بھنور، روم؛ گھوم، جھمکو؛ چمکو، نور؛ طور ایسے الفاظ ہیں جو باہم متجانس ہیں لیکن لکھے گئے جوڑوں کے اندر الفاظ میں باہم ایک حرف کا فرق موجود ہے، ایسے الفاظ شعر یا مصرع میں صنعت تجنیس مضارع کی کیفیت کا سبب بنتے ہیں۔ شعرِ آخریں میں رقص نور اور جلوہِ طور سے صنعت تلمیح کا اظہار ہو رہا ہے۔ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کی خواہش جلوہِ الٰہی کی تکمیل کے لیے اللہ تعالیٰ نے انؑ کو سرداران قوم کے ہمراہ کوہِ طور پر ملاقات کی غرض سے بُلایا، جلوہِ الٰہی کی محض ایک تجلی کی تاب بھی نہ لاتے ہوئے حضرت موسیٰؑ اور ان کے ساتھ موجود قوم کے سرداران بے ہوش ہو گئے اور

کوہِ طور نورِ یزداں کی نودرت سے پگھل کر سرما ہو گیا۔ مذکورہ تراکیب سے مجید امجد نے اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے تلمیحی انداز اپنایا ہے۔

مجید امجدؔ کے گیت "فانی جگ" سے صنعت جمع، صنعت مراعاۃ النظیر، صنعت تضاد اور صنعت تجنیس مضارع کی کیفیت مترشح ہوتی ہے۔

"دنیا کی ہر شے ہے پیارے، فانی، فانی، فانی
حسن بھی فانی، عشق بھی فانی، فانی مست جوانی
فانی جگ کی سب جگمگ ہے جانی، آنی، فانی"

(مجید امجدؔ، روز رفتہ، ص ۱۴۱)

مجید امجد نے گیت "فانی جگ" کے پہلے بند میں صنعت جمع کا استعمال کر کے دنیا کے فنا ہونے کے تذکرے کے ساتھ حسن، عشق اور مست جوانی کا ذکر بھی کیا ہے یہ امر دراصل صنعت جمع کے زمرے میں آتا ہے۔ علاوہ ازیں انھوں نے دنیا کا ذکر کر کے اس کے فنا ہونے کا ذکر بھی کیا ہے بعد ازاں مست جوانی کا تذکرہ کر کے حسن و عشق بھی مذکور کیا ہے۔ یہ صنعت مراعاۃ النظیر ہے۔ "فانی" اور "ہے" کا لفظ دہرانے کے سبب صنعت تکرار در آئی ہے۔ گیت ہذا میں "جانی" اور "آنی" جیسے متضاد الفاظ صنعت تضاد کو پیدا کرنے کا موجب ہیں۔ علاوہ ازیں "فانی" اور "جانی" جیسے الفاظ، جو ایک حرف کے تفاوت کے ساتھ باہم متجانس ہیں، صنعت تجنیسِ مضارع کی کیفیت پیدا کر رہے ہیں۔

قتیل شفائی کی فن کے لیے کی جانے والی آب یاری کی جہدِ پیہم ان کے گیتوں کے مصرعوں سے عیاں ہوتی ہے۔ وہ کمال عرق ریزی، محنتِ کاملہ اور جاں فشانی سے مصرع تراشی کرتے ہیں۔ ان کے گیت میں صنائع بدائع اس طرح آتے ہیں جیسے خزاں رسیدہ چمن میں بہار اور برکھا کے بعد مظاہرِ فطرت و قدرت پر نکھار آتا ہے۔ ان کی فطری جدت خیزی، افکار کا ارتباط اور تیزی میں ڈھلتے خوب صورت صنائع قاری و سامع کو اپنے حصار میں لے لیتے ہیں۔ یہ کمالِ فن اور گیت کا جمال و حسن قتیلؔ کی ذاتی سعی اور آفاقی رسائی کا نتیجہ ہے۔ قتیلؔ کے گیت میں فکری و موضوعی حسن کے ساتھ صنائع بدائع کے امتزاج اور گیت کی دنیا میں فروغ پاتا ان کا طرز و رواج مزید مستحسن ہو گیا ہے۔ ایک گیت "بازار" میں صنعت مراعاۃ النظیر، صنعت تضاد، صنعت مبالغہ، صنعت سوال وجواب، صنعت تنسیق الصفات اپنے اسلوبِ کمال کے ساتھ موجود ہے۔

"جوانی، حسن، غمزے، عہد، پیماں، قہقہے، نغمے

رسیلے ہونٹ، شرمیلی نگاہیں، مرمریں باہیں
یہاں ہر چیز بکتی ہے
خریدارو!
بتاؤ، کیا خریدو گے؟
بھرے بازو، گٹھیلے جسم، چوڑے آہنی سینے
بلکتے پیٹ، روتی غیرتیں، سہمی ہوئی آہیں
یہاں ہر چیز بکتی ہے
خریدارو!
بتاؤ، کیا خریدو گے؟"

(قتیلؔ شفائی، جلترنگ، ص۹)

گیت ہذا کے پہلے بند میں صنعت مراعاۃ النظیر کو نہایت خوب صورتی سے برتا گیا ہے۔ یہ صنعت محض پہلے بند تک ہی محدود نہیں بلکہ دیگر بندوں میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ جوانی کی نسبت حسن، غمزے، عہد و پیماں، نغمات، قہقہے، ہونٹ کا حسن، آنکھوں کی حیا اور سڈول بانہوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ اسی طرح گیت کے کئی بندوں میں ایک شے کی نسبت سے اس سے منسلک کئی اشیا کو مذکور کیا گیا ہے۔ گیت کے استھائی مصرع میں "خریدنے اور بکنے" کی صورت میں صنعتِ تضاد موجود ہے۔ پہلے بند کے مصرعِ ثانی اور دوسرے بند کے مصرعِ اولیٰ و ثانی میں صنعتِ تنسیق الصفات کو بھی کمالِ فن سے برتا گیا ہے۔ "کلام یا عبارت میں اچھی یا بُری صفات کا مسلسل بیان"(۲۰) صنعت تنسیق الصفات کہلاتا ہے۔ یہاں ہونٹوں، نگاہوں اور بانہوں کی بالترتیب 'رسیلے، شرمیلی اور مرمریں' ہونے کی صفات کو قلم بند کیا گیا ہے۔ بندِ دوم میں بھرے بازو، گٹھیلے جسم اور آہنی سینے بھی صفات کے زمرے میں آتے ہیں۔ مزید برآں، پیٹ، غیرت اور آہوں کو بلکتا، روتا اور سہما ہوا کہنا بھی تنسیق الصفات کی ذیل میں آتا ہے۔ قتیلؔ شفائی 'خریداروں' کو مخاطب کر کے ان سے چیزوں کے خریدنے کے متعلق سوال کرتے ہیں، سوال اٹھانے کے بعد مختلف اشیا کی خصوصیات کو بیان کرتے ہوئے خود ہی جواب بھی دیتے ہیں۔ استفہام و جواب کے اس سلسلے کو صنعتِ سوال و جواب کہتے ہیں۔ گیت کے آخری مصرع میں صنعت مبالغہ کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے، جب قتیلؔ بازار کی حقارت اور بکاؤ ہونے کی صفت کو واضح کرنے کے لیے اس مصرع کو بُنتے ہیں "یہ وہ بازار ہے جس میں فرشتے آکے بک جائیں"۔

گیت "شہر کے اس گوشے میں" کے اندر صنائع لفظی کی مختلف صورتیں صنعت مراعاۃ النظیر، صنعت جمع، صنعت تکرار اور صنعتِ تجنیس زاید پنہاں ہیں۔

"سماعت جب کھنکتی ہے طرب خانے کی راہوں میں
تو منزل کے تصور سے قدم للچا ہی جاتے ہیں
اگر جیب و گریباں کی ہم آہنگی سلامت ہو
تو نغموں کی مروت کے مقامات آ ہی جاتے ہیں"

(قتیلؔ شفائی، جلترنگ، ص۳۸)

قتیلؔ نے زیرِ نظر گیت میں بے ساختگی اور برجستگی کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس ذیل میں صنعتِ مراعاۃ النظیر کا بھی بے ساختہ اظہار دیکھا جا سکتا ہے۔ مصرعِ اولیٰ و ثانی میں "راہ، قدم اور منزل"، مصرعِ ثلاثہ میں "جیب و گریباں"، مصرعِ پنجم و ہشتم میں "شہ رگ، سینہ و سانس" اور "نغمہ و ساز" کے باہم متناسب الفاظ صنعت مراعاۃ النظیر کی تجسیم کا باعث بنتے ہیں۔ "سنہری انگلیاں رکتی ہیں جب سانسوں کی شہ رگ پر۔ تو نغموں کی چھلکتی سانس رک جاتی ہے سینے میں"۔ چوتھے بند کے پہلے دو مصاریع میں صنعتِ جمع ملتی ہے۔ مصرعِ اولیٰ میں حسن کی متفرق صفات "نظر کی نغمگی، زلفوں کے بل اور ہونٹوں کی شیرینی" کا تذکرہ کرنے کے بعد مصرعِ ثانی میں ایک لفظ "پیار" کے اندر ان تمام صفات کو مجتمع کر دیا گیا ہے، اس منظر نامے کو علمِ بیان و بدیع کی رو سے صنعتِ جمع سے موسوم کیا جاتا ہے۔ الفاظ "یہاں اور بیداد" کی تکرار صنعتِ تکرار کا باعث ہے، جس سے مصرعوں میں صوتی آہنگ پیدا ہو رہا ہے۔ صنعت تجنیس زاید الفاظ کا ایسا ہیر پھیر ہے، جس میں دو الفاظ اس طور سے لائے جائیں کہ دونوں میں ایک حرف کا فرق ہو، یعنی ایک لفظ میں ایک حرف زاید ہو، یہ زاید حرف لفظ کے درمیان، ابتدا یا آخر میں ہو سکتا ہے۔ مذکورہ گیت کے آخری بند کے مصرعِ ثلاثہ میں یہ مظہر موجود ہے۔ "یہاں دن کو بدن تلتے ہیں" میں دو الفاظ "دن اور بدن" کو برتا گیا ہے، جس میں لفظِ ثانی میں حرف 'ب' زاید ہے اور لفظ کی ابتدا میں ہے۔

ایک گیت میں صنعتِ تضاد، صنعت مراعاۃ النظیر، صنعت تکرار، صنعت تجنیس مضارع، صنعت متتابع اور صنعت ایراد المثل کا اظہار برجستہ اور بے ساختہ انداز میں ملتا ہے۔

"آنکھوں میں آنسو، ہونٹوں پہ نالے   کہاں جا رہا ہے، او جانے والے!
دنیا نے کس کے دُکھ درد بانٹے

مانگیں جو کلیاں ملتے ہیں کانٹے

کس کا بھروسا، او بھولے بھالے!   کہاں جارہا ہے، او جانے والے!

کس کی ہوئی ہے امید پوری

دشمن بنی ہے منزل کی دوری

(قتیل شفائی، جھومر، ص ۸۵)

پہلے بند میں صنعتِ مراعاۃ النظیر کو دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں قتیلؔ نے ایسے الفاظ کا استعمال کیا ہے، جو ایک دوسرے سے نسبت رکھتے ہیں، نیز ان میں تضاد کا کوئی پہلو موجود نہیں ہے، جیسے 'دکھ درد کی نسبت سے 'آنکھ اور آنسو،' ہونٹ اور نالے'۔ پہلے بند کے مصرعِ اخریٰ میں "بھالے، والے"، دوسرے بند کے مصرعِ اولیٰ وثانی میں "پوری اور دوری"، تیسرے بند کے مصرعِ اولیٰ وثانی میں "تیرا، میرا" جیسے ایک حرف کے فرق سے ہم جنس مگر مختلف المعنی الفاظ کو برتا گیا ہے، جسے صنعت تجنیس مضارع کہا جاتا ہے۔ پہلے بند کے مصرعِ ثانی میں "کلیاں اور کانٹے" جب کہ آخری بند کے مصرعِ ثانی میں "تیرا اور میرا" جیسے دو متضاد الفاظ کو استعمال کیا گیا ہے، جس سے صنعت تضاد کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ "کلام میں کہاوتوں، ضرب الامثال کو نظم کرنا، ایراد المثل کہلاتا ہے۔"(۲۱) اس اچھوتے گیت کے آخری بند میں "راہ کے تنکے آنکھوں میں ڈالنے" کا محاورہ استعمال کیا گیا ہے، علمِ بیان و بدیع میں اسے صنعت ایراد المثل کہتے ہیں۔ علاوہ ازیں پہلے اور دوسرے بند میں مضمون کا تسلسل بات سے بات نکل کر بن رہا ہے، یہ مظہر صنعت متتابع کہلاتا ہے۔

قتیلؔ شفائی کا ایک گیت برجستہ صنائع کا خوب صورت مرقع ہے۔ زیرِ نظر گیت میں صنعت تضاد، صنعت مراعاۃ النظیر، صنعت تجنیس مضارع، صنعت قلب اور صنعت تکرار کی کیفیت ملتی ہے۔

"تو نے موتی برسائے

میں نے کالے کنکر پائے

میں جھولی میں کنکر لے کر موتی جان کے رولوں

یہ سب تیری دین ہے داتا! میں اس میں کیا بولوں

تو نے پھول سہانے بانٹے

میرے بھاگ میں آئے کانٹے

میں جھولی میں کانٹے لے کر، پھول سمجھ کر تولوں"

(قتیلؔ شفائی، جھومر، ص۸۹،۹۰)

مذکورہ گیت کے پہلے دو مصاریع میں "موتی اور کنکر" نیز دوسرے بند کے دو اولین مصاریع میں "پھول اور کانٹے" متضاد الفاظ استعمال کیے گئے ہیں، اشعار میں اس کیفیت کو صنعت تضاد کہتے ہیں۔ قتیلؔ کے ہاں اس صنعت کا حسنِ اہتمام ہے، جو اکثر گیتوں میں موجود ہے۔ گیت ہذا کے استھائی مصرع میں "داتا کی نسبت دَین" کے لفظ کو برتا گیا ہے، جن میں باہم کوئی تضاد نہیں، یہ کیفیت صنعت مراعاۃ النظیر کہلاتی ہے۔ اس گیت کے تقریباً تمام قافیے صنعت تجنیس مضارع کی ذیل میں آتے ہیں۔ گیت کے پہلے بند میں "ہولوں، بولوں"، دوسرے بند میں "رولوں، بولوں"، بندِ ثانی میں "تولوں، بولوں" اور بندِ آخریں میں "کھولوں، بولوں" مقفیٰ الفاظ ہیں، یہ ایک حرف کے فرق سے ہم جنس مگر مختلف المعنی الفاظ ہیں، یہ صنعت تجنیس مضارع کی کیفیت ہے۔ تیسرے بند کے آخری مصرع میں لفظ "کر" کی تکرار سے صنعت تکرار کی کیفیت پیدا ہو رہی ہے۔ گیت کے آخری بند میں صنعت قلب کا خوب صورت اظہار سامنے آتا ہے، جب قتیلؔ لفظ "بِس" کو مصرعِ اخریٰ میں استعمال کرتے ہیں، "میں بِس کو بھی امرت جانوں، تیرا بھید نہ کھولوں" اور استھائی مصرع میں اس لفظ کے حروف کی ترتیب الٹ کر نیا لفظ "سب" استعمال کرتے ہیں، "یہ سب تیری دین ہے داتا! میں اس میں کیا بولوں"۔

قتیلؔ شفائی کے گیتوں میں صنعت ذوالقوافی کا اظہار بھی ملتا ہے۔ درج ذیل گیت کے استھائی مصرع کے علاوہ بھی کئی مصاریع میں دو قافیے استعمال کیے گئے ہیں، یہ مظہر صنعت ذوالقوافی کہلاتا ہے۔ یہ گیت میں موسیقیت کی افزونی اور غنائیت و ردھم کے استحکام کے لیے معاون ہے۔ استھائی مصرع میں "برسات اور رات" دو قافیوں کا اہتمام ہے۔

"یہ کرنوں کی برسات، سہانی رات، کرو کوئی بات محبت کی"

پہلے شعر میں "چین، نین"، دوسرے بند میں یاد، آباد" اور تیسرے بند میں "اقرار، سوبار" جیسے دو قافیے موجود ہیں۔ ذیل میں ایک گیت کے صرف وہی مصرع پیش کیے جا رہے ہیں، جن میں صنعت ذوالقوافی موجود ہے:

"دل کو آئے چین، ہنسیں دو نین، کرو کوئی بات محبت کی"

"دل میں تمہاری یاد، رہے آباد، کرو کوئی بات محبت کی"

"پیار کا یہ اقرار، ہوا سو بار، کرو کوئی بات محبت کی"

(قتیلؔ شفائی، جھومر، ص ۴۰، ۴۱)

اردو گیت کے حسن میں اضافہ کرنے والے تکنیکی ہتھیار یعنی صنائع بدائع کو گیت نگاروں نے بڑی خوبی، مہارت اور برجستگی سے برتا ہے۔ یہ صنعتیں اظہارِ مدعا کے لیے لازمی نہیں ہیں، ان کے بغیر بھی شعرا نے اپنا مقصد اور مافی الضمیر بیان کیا ہے۔ تاہم ان کی موجودگی حسنِ کلام کو بڑھا دیتی ہے۔ لیکن اس معاملے میں یہ احتیاط ملحوظ رہنی چاہیے کہ انہیں کسی تردد، تگ و دو اور شعوری کوشش کے بغیر شعر میں برتا جائے۔ احمد حسین مجاہد اپنی کتاب "رموزِ شعر" میں لان جائنس کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "صنائع اس وقت زیادہ مؤثر ہوں گے، جب اس بات کا پتا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں۔"(۲۲)

۵۔ ہندی الفاظ

گیت در حقیقت خالص ہندوستانی صنفِ سخن ہے اس لیے اس کا خمیر ہندی الفاظ اور ہندوستانی تہذیب سے نمو پاتا ہے۔ ابتداً، ہندی الفاظ کی کثرت گیت کی روایت کا حصہ رہی، تاہم رفتہ رفتہ اردو کی باقاعدہ ترویج کے بعد ہندی الفاظ کا استعمال کم ہوتا گیا۔ ڈاکٹر آفتاب عرشی کے مطابق "اردو شاعری کا بیشتر سرمایہ فارسی اور عربی سے حاصل ہوا ہے، مگر گیت اردو میں ہندی شاعری کے اثر سے وجود میں آیا۔"(۲۳) چوں کہ ہندی الفاظ کا استعمال اردو گیت کی روایت میں شامل ہے، اس لیے اردو گیت آج بھی اس سے تہی نہ ہو سکا۔ اردو گیت نگاروں نے روزمرہ اور محاورے کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ہندی الفاظ کا بھی سہارا لیا ہے۔ بیسویں صدی میں تقسیمِ برصغیر سے پہلے تخلیق کیے جانے والے گیتوں میں ہندی الفاظ کا غلبہ تھا، کیوں کہ اس وقت پورا خطہ ہندوستان تھا اور وہاں کے عوام و خواص ہندی اور اردو یکساں بولتے تھے۔ لہٰذا اس وقت اردو شعرا کے ہاں بھی ہندی الفاظ کا رچاؤ ملتا ہے۔ تقسیمِ برصغیر کے بعد اس خطے میں اردو کے رواج کی بہ دولت اردو گیت میں بھی ہندی الفاظ معدوم ہونے کی حد تک کم ہو گئے۔ اخترؔ شیرانی اور میرآجی کے گیت اردو اور ہندی الفاظ سے مملو ہیں۔ یوں کہا جائے کہ ان کے گیتوں میں ہندی الفاظ کا غلبہ تھا، تو غلط نہیں ہو گا۔ مجید امجدؔ اور قتیلؔ شفائی کے گیتوں میں ہندی الفاظ شاذ ہی ملتے ہیں۔ ان کے ہاں اردو الفاظ کا غلبہ ہے۔

اخترؔ شیرانی کے گیتوں میں ہندی الفاظ کا تناسب اردو الفاظ کی نسبت زیادہ ہے۔ قافیہ ہو یا ردیف، جملے کی بنت ہو یا مصرع تراشی، سارے گیت کی تخلیق میں ہندی الفاظ کا رچاؤ زیادہ نظر آتا ہے۔ تاہم وہ ایسے ہندی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں، جو قریب الفہم ہونے کے ساتھ گیت کے نکھار کا باعث بنتے ہیں۔ بعید از فہم اور ثقیل ہندی الفاظ کو برتنے سے گریز کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے متاخرین کی کافی استعانت کی ہے۔

ایک رجحان ساز گیت نگار کے طور پر خود کو منوایا اور گیت میں ہندی و اردو دونوں الفاظ کا استعمال مستحسن انداز میں کیا۔ تحقیدی شعور نے ان کی رہ نمائی کی، نتیجتاً جدت اور اقتضائے وقت کے مطابق نیا لفظی جادہ متعارف ہوا۔ وہ ایسے ہندی الفاظ کا چناؤ کرتے ہیں، جس سے گیت کا صوتی آہنگ متاثر ہوتا ہے نہ سُر اور لے ٹوٹتی ہے۔ ذیلی گیت دلالت و صراحت کے لیے کافی ہے:

"اب بھی نہ آئے من کے چین
بیت چلی ہے آدھی رین
نہ کوئی ساتھن نہ کوئی سجنی نہ کوئی میرے پاس سہیلی
برہہ کی لمبی رات گزاروں، ڈر کی ماری کیسے اکیلی
نیر بہائیں کب تک نین"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۷۳)

ان کی رومانی فکر اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ ایسے الفاظ کا چناؤ کیا جائے جو ان کی جمال پرستی اور فطری ذوق کے حقیقی ترجمان ہوں۔ اس تقاضے کی تکمیل کے لیے وہ ہندی زبان کے بے ساختہ الفاظ کو منتخب کرتے ہیں۔ لحاتِ ہجر کی آہ وزاری ہو یا وقتِ وصل کی رسائی ہر گام اور ہر لحظہ ان کے الفاظ کے ذخیرے سے ایک قرینے اور ڈھنگ سے الفاظ یوں ابھرتے ہیں، گویا صدف سے موتی نکل رہے ہوں۔

"کوئل کوکے مدھ ماتی اور سن کر دھڑکے میری چھاتی
ایسے سمے ہے کون جو میرے بچھڑے پی کو منا کر لائے
سونی رات ڈرائے ساجن! ہم کو سونی رات ڈرائے!"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۷۵)

میر آجی کا ذخیرہِ الفاظ ہندی الفاظ سے لبریز ہے۔ ان کے بعض گیت میں تو ہندی اور اردو الفاظ تناسب سے برتے گئے ہیں۔ تاہم بعض مقامات پر ہندی الفاظ اس قدر کثرت سے ملتے ہیں کہ گیت اردو کے بجائے ہندی کا تاثر دیتا ہے۔ ان کے عہد میں ہندی اور اردو دونوں زبانیں سماج میں یکساں مروج و مقبول تھیں۔ گیت چوں کہ عوامی صنف ہے، لہٰذا اس میں جذبات کا بے ساختہ اظہار اور عوامی جذبات کی ترجمانی کے لیے ایسی زبان اور الفاظ درکار تھے جو سماج میں مروج ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے گیتوں میں اردو اور ہندی الفاظ کا یکساں تناسب ملتا ہے۔ میر آجی نے اپنا مافی الضمیر گیت کے ذریعے بیان کیا۔ وہ بھی اسی دور کے تخلیق کار تھے،

اسی سبب ان کے گیتوں میں بھی عوامی زبان کا عکس واضح دکھائی دیتا ہے۔ ان کے گیتوں پر ہندی الفاظ و تراکیب، محاوروں اور معنوی نظام کی گہری چھاپ ہے۔

"پی لے میت، پی لے میت

اپنی ہاری بازی جیت، پی لے میت، پی لے میت

پریم کی ہار، جی سے بسار

دو بوندوں میں سنائی دے گی متوالی، میٹھی جھنکار

موہن بول میٹھا گیت، پی لے میت، پی لے میت"

(میرآجی، کلیاتِ میراجی، ص ۵۳۴)

ایک تخلیق کار اپنی تخلیقی صلاحیت کی تسکین کے لیے جب بھی مافی الضمیر کا اظہار کرتا ہے، اپنی زبان، سماج اور ماحول کا سہارا لیتا ہے۔ میرآجی نے بھی گیت میں اظہارِ مدعا کے لیے مذکورہ ذرائع سے بہ طریقِ احسن استفادہ کیا ہے۔ ان کے گیت نہ صرف ہندی الفاظ سے سرشار ہیں، بلکہ ہندوستانی تہذیب و تمدن، رسم و رواج حتیٰ کہ دھرم کے اطوار بھی ان کے گیت کے معروض کا حصہ ہیں۔

"کوئی نہیں جو راہ بتائے، کوئی نہیں جو دے دے گیان

میں جا پہنچوں ان چرنوں میں لے کر پھولوں کا بلیدان

پھول چڑھاؤں بھینٹ چرن کی منہ سے بولوں میں بھگوان

آج ہوا سنجوگ پریم کا، پریم بنسی کی میٹھی تان

(میرآجی، کلیاتِ میراجی، ص ۵۴۲)

اردو گیت میں ہندی الفاظ کے استعمال کی روایت کو مجید امجؔد نے خوب نبھایا ہے۔ انھوں نے ایسے الفاظ کا چناؤ کیا ہے، جن کا صوتی اور معنوی نظام گیت کے مزاج سے متصادم نہیں ہے۔ ان کے ہاں ہندی الفاظ کی کثرت اور بے جا بہتات تو نہیں ہے، تاہم اکثر مقامات ایسے ہیں جہاں تواتر سے نامانوس ہندی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں، جو اب غیر مستعمل ہیں۔ لہٰذا ان کے گیتوں کے بعض حصص ادق اور پیچیدہ ہیں۔ ان کا کمال یہ ہے کہ گیت میں ان الفاظ کو اس طرح برتا ہے کہ صوتی تان کہیں بھی ٹوٹتی نہیں ہے۔ ابتدا سے اختتام تک گیت کا لہجہ اور آہنگ برقرار رہتا ہے۔

"دیکھتے دیکھتے، اس نگری میں چاروں اور نٹور بہا

ایک گزرتی رتھ سے جھلکا اٹڑ کے جوبن، اہااہا

راہ راہ پہ پلک پلک نے سیں نوا کے کہا:

با وردی لہرو

رس کے شہرو

نینو! ٹھہرو، ٹھہرو!

چھین نہ لو ان ہنستے جگوں سے سُکھ کا

سانس اک رہاسہا"

(مجید امجد، شبِ رفتہ، ص۱۰۴)

مجید امجدؔ کے لفظی نظام میں ہندی الفاظ دیگر زبانوں کے الفاظ سے زیادہ ہیں، کیوں کہ گیت کی فضا، مزاج اور رواج ہندوستان سے ماخوذ ہے لہٰذا اسی کے پیش نظر ان کا یہ لفظی پیراہن تشکیل پاتا ہے۔ اردو ہندوستان میں ہی پلی بڑھی اور گیت نے بھی اسی دھرتی پر نمو کی منازل طے کیں، ان تمام پہلوؤں کے پیش نظر مجید امجدؔ نے گیتوں میں ہندی الفاظ کو برتا ہے۔ یہ امر ان کی فنی دسترس، فکری رسائی اور تکنیکی جدت کے مطابق روایت کا اظہار ہے۔

"او طنبور بجائے راہی، گائے راہی

جائے راہی!

ساجن دیس کو جانا

سوچ بھرے مکھ، زہر پیے من

ان کی آس بندھانا

گلی گلی میں ساون رُت میں مست پون بن جانا"

(مجید امجدؔ، شب رفتہ، ص۱۱۸)

قتیلؔ شفائی تک آتے آتے اردو گیت کی روایت مختلف جہات میں ڈھل جاتی ہے۔ انھوں نے اس صنف کو غزل کے مقابل لا کھڑا کیا ہے۔ اگرچہ انھوں نے اس سلسلے میں جہدِ پیہم سے ایسے گیت تخلیق کیے، جو زبان و بیان، فن و فکر کے حوالے سے ایسے ہیں کہ انھیں از یادِ رفتہ کے حصار میں نہیں لایا جا سکتا ہے۔ ہندی الفاظ کا قتیلؔ نے خوبی اور شائستگی سے استعمال کیا ہے۔ انھوں نے اردو گیت میں فصاحت و بلاغت کو ملحوظ رکھتے ہوئے ایسے ہندی الفاظ برتے ہیں، جن سے سماعت مانوس اور فہم و فراست آشنا ہے۔ انھوں نے بیشتر گیتوں

میں ایسے الفاظ برتنے سے گریز کیا جو دقیق اور پیچیدہ ہوں۔ ان کی اس کاوش نے ہندی اور اردو الفاظ میں تفاوت تقریباً ختم کر دیا ہے۔ان کے گیتوں میں یہ تفاوت نظر نہیں آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو گیت کی روایت میں قتیلؔ سب سے زیادہ مقبول ہوئے ہیں۔

"موسم کا سلونا جادو
سپنوں کی سجیلی سیج پہ آشاؤں کے پھول سجائے
موسم کا سلونا جادو!
آکاش پہ ناچیں دھات کے ٹکڑے رن میں برسے آگ
دور سنہرے دیش کا راجا گائے موت کا راگ"

(قتیلؔ شفائی، جلترنگ، ص۷۷)

الفاظ کے انتخاب میں قتیلؔ کے فطری ذوق کا بڑا دخل ہے۔ وہ جس عہد میں زیست کر رہے تھے،وہ عہد اردو گیت کے لیے ہموار تو تھا ہی، لیکن قتیلؔ کا مدعا و مقصد گیت کو زمان اور مکان کی تحدید سے ماورا کر کے اگلی نسل اور اگلے عہد تک منتقل کرنا تھا۔ انھوں نے حتی المقدور اردو اور ہندی الفاظ کی آمیزش سے گیت کے لیے انتہائی ہموار، جدید، مناسب، قابلِ فہم، شستہ اور فنی لحاظ سے پختہ لفظی و معنوی نظام متعارف کروایا۔

"اذانیں، سنکھ، حجرے، پاٹھ شالے، ڈاڑھیاں، قشقے
یہ لمبی لمبی تسبیحیں، یہ موٹی موٹی مالائیں
یہاں ہر چیز بکتی ہے"

(قتیلؔ شفائی، جلترنگ، ص۱۱)

کشتِ گیت کی آب یاری میں لفظی نظام کو بڑا دخل حاصل ہے کیوں کہ فکر و تخیل اور جذبات کی ترسیل و ابلاغ اور اظہار کے لیے الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس لیے اردو گیت نگاروں نے بحرِ الفاظ میں غواصی کر کے اپنی ضرورت کے مطابق الفاظ کا چناؤ کیا ہے، تاکہ وہ اپنے مافی الضمیر کا اظہار بہترین طریقے سے کر سکیں۔ اردو گیت کا یہ نظر غائر مطالعہ اس سلسلے میں گیت نگاروں کے غموض اور ابلاغی فوز کا غماز ہے۔ برصغیر کے منقسم ہونے سے قبل اردو گیت نگار اردو کے ساتھ ہندی الفاظ کا بھی بہ کثرت استعمال کرتے تھے، جیسے اختر شیرانی، میرا آجی۔ بعد ازاں رفتہ رفتہ اردو گیت میں ہندی الفاظ کی آمیخت کم ہوتی گئی۔ جب قتیلؔ اردو گیت کے عناں گیر ہوئے، تو اس کا منظر نامہ بدل گیا۔

۷۔ تشبیہات

تشبیہ عربی زبان کا لفظ ہے، شبہ سے مشتق ہے۔ لغت میں اس کے معنی "مماثل ہونا، کی طرح ہونا یا جیسا ہونا" کے ہیں۔ اصطلاحِ ادب میں شاعر یا ادیب کسی ایک شے کو کسی دوسری شے کے مماثل اس بنا پر قرار دے کہ ان میں باہم کوئی خوبی یا خامی مشترک ہو۔ احمد حسین مجاہد کے بہ قول "تشبیہ دراصل دو یا دو سے زیادہ چیزوں کے درمیان پائی جانے والی مشابہت کی بنا پر، انھیں ایک دوسرے سے مشابہ قرار دینے کا نام ہے۔"(۲۴) تشبیہ کے پانچ اجزا ہیں: "مشبہ، مشبہ بہ، وجہ شبہ، غرضِ تشبیہ، حرفِ تشبیہ"۔ تشبیہ در حقیقت دو یا دو سے زاید اشیا کے مابین پائی جانے والے اشتراک، خواہ خوبی میں ہو یا خامی میں، کی بنیاد پر انہیں ایک دوسرے سے مشابہ قرار دینے کا نام ہے۔ مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان اختلافات کا ہونا بھی لازم ہے۔ اختلافات کے ساتھ چند خصائص کا مشترک ہونا اور پھر اس اشتراک کی بنیاد پر تشبیہ دینا ممکن ہوتا ہے۔ تشبیہات کے ذریعے شعرا کے کلام میں مضبوطی اور استحکام آتا ہے۔ یہ بھی دراصل شعر کہنے کی تکنیک میں شامل ہے۔ اس سے ان کے مدعا کی تاثیر و توقیر بڑھ جاتی ہے۔ علاوہ ازیں ابہام و ایہام بھی دور ہوتا ہے۔ اردو گیت نگاروں نے تشبیہات کو تکنیکی کمال سے برتا ہے۔ اقتضائے گیت کے مطابق مدعا کو بیّن، واضح اور مستحکم کرنے کے لیے تشبیہات کا استعمال کیا ہے۔

اختر شیرانی نے گیتوں میں جابہ جا فنی اور فکری تقاضوں کے مطابق تشبیہات کو فن کارانہ انداز میں برتا ہے۔ ان کے مطالعہ کی گہرائی، فکری گیرائی اور فنی زیبائی تشبیہات کے فن کارانہ استعمال سے مبرہن ہوتی ہے۔ وہ ایسی تشبیہ استعمال نہیں کرتے ہیں، جس سے ثقالت اور ابہام پیدا ہو اور ان کا مدعا بعید از فہم ہو جائے۔ ان کا بنیادی مقصد ابلاغ ہے، اس لیے سلاست، فصاحت اور بلاغت بڑے نفیس انداز میں ملحوظ رکھتے ہیں۔ اختر کا رنگِ گیت تشبیہات کے استعمال سے مزید نکھر جاتا ہے، وہ ترنگِ فن اور امنگِ فکر سے مملو مصرعے تخلیق کر کے قاری کو ورطۂ حیرت میں مبتلا کرتے ہیں۔ محبوب کی فرقت کی بڑھتی وسعت اور وصل کی آرزو جب ان کے ہاں انگڑائی لیتی ہے تو دیدارِ محبوب کی خواہش سے ان کی آنکھیں بے تاب ہو جاتی ہیں۔ ایسے میں جب جلوۂ محبوب میسر نہیں ہوتا تو ان کی آنکھیں بے رنگ، بے نور اور کثرتِ گریہ کے سبب بے آب ہو جاتی ہیں۔ وہ اپنی آنکھوں کو تاروں سے تشبیہ دیتے ہیں کہ ان کی آنکھیں بھی تاروں کی طرح رات بھر جاگتی رہتی ہیں۔ نوم و خواب سے تہی، وصل کی تشنگی سے مچلتی محبوب کی تلاش میں محو رہتی ہیں۔

"تاروں کی طرح رات کو بے خواب ہیں آنکھیں"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۸۳)

عنفوانِ شباب میں انسانی چہرے کے خدوخال اپنے حسن و لطافت کے جوبن پر ہوتے ہیں۔ لیکن جب وہ عشق میں مبتلا ہوتے ہیں تو عشق کی سختیوں، مصیبتوں اور شدتِ کرب کے باعث عین جوانی میں انھیں اپنی خوب صورتی اور حسن ماند پڑتا دکھائی دیتا ہے۔ اس مجبوری و محرومی کے عالم میں ہونے والی کرب ناک تبدیلی کو اختؔر پھولوں کے مرجھانے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ جیسے سورج کی مسلسل کڑی تپش سے پھول عین اپنے جوبن پر مرجھانے اور جڑنے لگ جاتا ہے، بالکل اسی طرح آتشِ عشق کی تپش سے جوانی کا حسن بھی مرنے لگ جاتا ہے۔

"پھولوں سی کملائے جوانی سجنی! پھولوں سی کملائے"

(اختر شیرانی، کلیاتِ اختؔر شیرانی، ص ۳۷۱)

تسلسلِ آلام اور زندگی کے بے ڈھنگ ہنگاموں کی وجہ سے ان کی زیست داغ دار ہو جاتی ہے۔ اس صورت حال کو وہ ایک ایسے پھول سے تشبیہ دیتے ہیں، جس کا حسن خزاں کے داغ کی وجہ سے زائل ہو چکا ہے، نیز جو بہار اس کے کھلنے کا باعث تھی، جب رخصت ہوئی تو اس گلِ حسیں کو غرقِ بلا کر گئی۔ اب وہ وقتِ رفتہ کے بے جہت ستم پر دکھ کا اظہار کر رہا ہے۔ یہاں وہ اپنی عمرِ رفتہ کو گزرے ہوئے موسمِ بہار کی مانند قرار دیتے ہیں۔ محبوب کے حسن و جمال کو سراہتے ہیں کہ اس حسنِ غیر معمولی پر غنچہ و پھول روبہ رشک ہیں۔ اپنے محبوب کو غیر معمولی اور بے مثل پھول کی طرح قرار دے کر اپنے آپ کو ایسی جنت کہتے ہیں، جہاں ایسا نایاب پھول کھلا ہوا ہے، نیز اپنے پُر خلوص اور لامتناہی عشق کی وجہ سے خود کو خُلد کی طرح قرار دے رہے ہیں، جیسے جنت کو دوام حاصل ہے، بعینہٖ ان کا عشق بھی دائمی ہے۔

چمنِ جہاں میں مثلِ گلِ داغ دار ہوں میں
کہ بہارِ عمرِ رفتہ کا الم گسار ہوں میں
تو ہے رشکِ غنچہ و گُل تو مثالِ خلد ہوں میں"

(اختؔر شیرانی، کلیات اختؔر شیرانی، ص ۴۰۵)

میرؔاجی کا شخصی تفرد اس امر کا مقتضی ہے کہ ان کے گیت کا ہر پہلو انفرادیت سے معمور ہو کر منصہِ شہود پر جلوہ گر ہو۔ میرؔاجی نے گیت کی شیرینی کی افزونی کے لیے خاص تشبیہاتی پیرائے میں مصرعوں کی بنت کو مزید نکھارنے کی کوشش کی ہے۔ یہ تشبیہات ان کے مزاج اور فکر کی آئینہ دار ہیں۔ موضوع کی مناسبت کو

ملحوظ رکھتے ہوئے مدعا و مقصد کے استحکام کے لیے متفرق تشبیہات استعمال کرتے ہیں۔ یہ تشبیہات ان کے مطالعے، مشاہدے، تجزیے اور تجربے سے ماخوذ ہیں۔ شیام اور رادھا کے لمحاتِ وصل میں ہونے والی راز کی باتوں کو سامنے رکھ کر ان کے تلذذِ عشق کو بیان کرتے ہیں۔ ایسے میں ایک مقام پر جب رادھا کی خواہش کے مطابق شیام جواب نہیں دیتا ہے تو شیام کے اس ردعمل کو ایک ساحر سے تشبیہ دیتے ہیں جو پل بھر میں کسی جان دار کو پتھر کی طرح ساکت کر دیتا ہے اور رادھا کے ورطہِ حیرت میں مبتلا ہونے کو ساحر کی ساحری سے وجود پانے والی ایک ساکت و جامد اور خاموش مورتی سے تشبیہ دیتے ہیں۔

"ہنگامہِ لذت کا سماں چھایا ہوا تھا یک دم
رادھا بولی مجھے تم اپنا سہارا دو گے
عمر بھر کے لیے اپنا سہارا دو گے
سُن کے یہ شیام چلے بن میں کھو ہی گئے
رادھا مبہوت تھی جیسے پل میں
کسی ساحر نے بنا ڈالا ہو سنگیں مورت"

(میر آجی، کلیاتِ میر آجی، ص ۴۹۴)

تسلسلِ ہجر کے بعد جب تمنائے من کے مطابق وصل کے دریچوں کے وا ہونے کی امید میسر آتی ہے تو غمِ ہجر اور دردِ فراق مفقود ہو جاتا ہے اور خوشی محسوس ہونے لگتی ہے۔ ایسے میں یہ امیدِ وصل انسان کے لیے اہم اور باعثِ مسرت ہے۔ اس امید اور خوشی کو میر آجی ایک چاہنے والے کی محبت و قربت سے تشبیہ دیتے ہیں کہ جیسے ایک عزیز سے ملاقات باعثِ مسرت و انبساط ہے بعینہٖ امیدِ وصل کا مل جانا بھی خوشی و دل جوئی کا باعث ہے۔

"آس بندھی ہے من کی جیسے، پیتم سے سنجوگ ہوا"

(میر آجی، کلیاتِ میر اجی، ص ۵۱۹)

جب آس و امید کا چراغ مدھم ہو جاتا ہے، تو اس عالمِ بے بسی میں دل کی حالت کو ڈھلتے ہوئے چاند سے تشبیہ دیتے ہیں، جیسے ڈھلتا ماہ تاب نور سے محروم ہو تا جاتا ہے، ویسے ہی دل بھی نورِ مسرت اور تجلیِ زندگی سے تہی ہو جاتا ہے۔ نیز جیسے چاند کے دوبارہ طلوع ہونے کا امکان باقی ہے، اسی طرح تسلیِ دل کی خاطر یہ تصور کر لیا جاتا ہے کہ کبھی تو امید و تمنا بر آئے گی۔

"جب آس کا گیت ہی ماند ہوا   تب دل بھی ڈھلتا چاند ہوا"

(میر آجی، کلیاتِ میر آجی، ص۵۳۸)

مقتضائے فن تشبیہات کا استعمال مجید امجدؔ کے گیت کو مرقعِ جمال بنا دیتا ہے۔ ان کا تشبیہ دینے کا انداز ان کے حیطۂ فکر میں منضبط ہے۔ ان کے گیت میں جب فلسفیانہ فکر در آتی ہے تو وہ اسی فکر کے تتبع میں تشبیہات کا استعمال کرتے ہیں، تاکہ ان کی بات بیّن اور مستحکم ہو سکے۔ اس معاملے میں انھوں نے انتہائی حزم و احتیاط سے کام لیا ہے۔ ان کی تشبیہات فکری سانچے میں ڈھل کر انفرادیت کا رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ تشبیہات کے معاملے میں وہ تصنع سے کام نہیں لیتے ہیں۔ ایسی کوئی تشبیہ استعمال نہیں کرتے ہیں، جو گیت کے فنی تقاضوں سے ٹکرائے، ابہام یا پیچیدگی کا باعث بنے۔ وہ بھاری الفاظ سے گریز کر کے سادہ و مانوس الفاظ کے چناؤ سے مدعا بیان کرتے ہیں۔ وہ فطری مناظر کو انسانی تحرک سے تشبیہ دے کر متحرک کرتے ہیں۔ مجید امجدؔ جب حسنِ مناظرِ فطرت میں محو ہو کر آسمان پر ادھر ادھر تیرتے بادلوں کے سیاہ ٹکڑوں کے نظارے سے محظوظ ہوتے ہوئے تو ان بادلوں کی سیاہی کو ایک دوشیزہ کے سیاہ بالوں سے تشبیہ دیتے ہیں۔ بادلوں کے سیاہ ٹکڑے آسمان کی وسعتوں میں یوں رقصاں ہیں، گویا محورِ حسن کی زلفیں ایک ناگ کی مانند اس کے کندھوں کے اور لہرا رہی ہوں۔ علاوہ ازیں اسی منظر نامے کو ایک اور تشبیہ سے واضح کرتے ہیں کہ بدلیاں نیلگوں آسمان پر یوں لہرا رہی ہیں جیسے ایک نیلی جھیل میں بہتا ہوا آنچل جسے کوئی معصوم پنہارن وہاں چھوڑ آئی ہو۔

"اس طرح لہرا رہی ہیں اودی اودی بدلیاں   جیسے اک کافرادا کے دوش پر زلفوں کے ناگ

جیسے نیلی جھیل میں بہتی ہوئی اک اوڑھنی   بھول آئی ہو جسے معصوم پنہارن کوئی"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص۷۴)

آکاش پر بکھرے بادل کے ٹکڑے جب موسلا دھار مینہ برساتے ہیں تو اس منظر نامے کو مجید امجدؔ ایک ایسے شخص کے رونے سے تشبیہ دیتے ہیں، جو ہجر زدہ ہے اور اپنے محبوب کی یاد میں آنسو بہاتا ہے۔ علاوہ ازیں اس سارے منظر کو وہ ایک ایسے تخیلاتی منظر سے تشبیہ دیتے ہیں جس میں غلامانِ بہشت اپنی ننھی خوب صورت انگلیوں سے حور کے گھنے بالوں کے گھٹاٹوپ اندھیروں میں شراب تلاش کر رہے ہیں۔

گدرے گدرے ابرپاروں کی چھلکتی چھاگلیں   اس طرح ٹپکا رہی ہیں رس بھری مدرا کا جھاگ

جس طرح رو دے کوئی مہجور، پی کی یاد میں   سونپ کر جذبات کی اندھیاریوں کو دل کی باگ

جیسے سیمیں انگلیوں سے مغبچہ ہائے بہشت   چھانتے ہوں حور کے گیسو میں صہبائے بہشت"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص۴۷)

گیت "مطربہ سے" میں مجید امجدؔ عورت کے گانے سے پیدا ہونے والی سحر انگیزی کو عکس بند کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ عورت کے گانے سے پیدا ہونے والے منظر کو وہ رنگین جنت سے تشبیہ دیتے ہیں کہ تمہارے آواز کے جادو سے دنیا ایسا نظارہ پیش کرتی ہے، جیسے کسی رنگین جنت کا سماں دنیا پر اتر آیا ہو۔

"تو گاتی ہے تو میرے سامنے نظارۂ عالم کسی فردوسِ رنگیں کا سماں معلوم ہوتا ہے"

(مجید امجدؔ، روزِ رفتہ، ص۴۱)

قتیل شفائی کے گیت کی مختلف جہات ماہرین نے متعین کی ہیں۔ ان میں شعری محاسن کو بڑھانے والی ایک جہت تشبیہ کا انداز ہے۔ یہ فنی تقاضوں کے مطابق گیت کو نکھارتا ہوا سامنے آتا ہے۔ وہ اپنے گیت میں سہل، عام فہم، شستہ اور شائستہ تشبیہات کا استعمال کرتے ہیں۔ ان کی تشبیہات روایت وجدت اور سلاست کے سانچے میں ڈھل کر سامنے آتی ہیں۔ ان کی تشبیہات واضح اور بین ہوتی ہیں۔ ان کے گیت کو خواص و عوام میں پذیرائی ملنے کی وجوہ میں ایک وجہ تشبیہات کا برموقع اور سہل استعمال بھی ہے۔ قتیلؔ شفائی سماج کے ایک ایسے پہلو کی گیت کے ذریعے تشہیر کرتے اور اس میں بدلاؤ کے متمنی ہیں، جو معاشرتی معیار و اقبال کو کسی دیمک کی طرح کھا رہا ہے۔ عورت کی تکریم و تعظیم کے لیے آواز بلند کرتے رہے ہیں۔ گیت "ایک عورت ایک ایکٹریس" میں وہ ایک ایسی عورت کے ٹوٹے جذبات اور بکھرتی عصمت کی عکس بندی کرتے ہیں جو اداکاری کے پیشے سے منسلک ہے۔ مجبوریوں کی بھٹی جب اسے اس پیشے کے اندر دھکیل دیتی ہے تو وہ بہ ظاہر خوب سج سنور کر عوام کے دلوں کو لبھاتی اور جذبات کو گرماتی ہے، مگر نہاں خانۂ دل میں اس کے جذبات کسی اور طرح مچل رہے ہوتے ہیں۔ ایسے میں وہ عورت کی خوب صورت اور بیش قیمت پازیب کو قیدی کی زنجیر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ جب پازیب اس کے پاؤں میں کھنکتی ہے تو ہر کھنک اسے یہ باور کراتی ہے کہ اس کے پاؤں میں مجبوریوں اور ضرورتوں کی زنجیر بندھی ہے جو اپنی جھنکار سے اسے رقصاں رہنے پر اکسار ہی ہے۔ یہاں قتیلؔ اداکارہ کے قیمتی لباس کو تقدیر کے ناگ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس کے لہرانے اور لہرانے سے پیدا ہونے والی آواز کو ناگ کے لہرانے اور پھنکارنے کی مانند قرار دیتے ہیں۔

"پازیب میں زنجیر کی جھنکار ہو جیسے
ملبوس میں تقدیر کی پھنکار ہو جیسے

(قتیلؔ شفائی، جلترنگ، ص۴۱)

قتیلؔ شفائی گیت میں عالمِ ہجر کی کیفیات اور اثرات بیان کرتے ہیں۔ ہجر کے لمحات میں اندوہ اور حزن کی کثرت اور محبوب کی طلب کی تمنا تمام ماحول کو سوگوار کر دیتی ہے، تاہم رجائیت کا دامن تھامے ہوئے عاشق کو اس بات کا یقین ہے کہ میری خواہشِ بے تاب اور امیدِ جاں فزا بعید از حقیقت نہیں۔ اسے امیدِ واثق ہے کہ اس کی آرزوئے وصل سے محبوب آشنا ہو جائے گا۔ امید کی اس کیفیت کو قتیلؔ شفائی تشبیہی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ ایک عاشقِ مہجور خواہشِ وصل کو محبوب تک ایسے پہنچتے ہوئے دیکھتا ہے جیسے کوئی پرندہ اڑنے کے لیے پر تولتا ہے۔ زمینی دوری کے باوجود جذبۂ عشق کی صداقت کی بہ دولت وہ جانتا ہے کہ اس کی خواہش محبوب تک ایک پنچھی کی طرح اڑتی ہوئی پہنچ جائے گی۔

"یوں تیرے پاس آس مری پہنچ جائے گی
جیسے پرواز کو پنچھی کوئی پر تولتا ہے"

(قتیلؔ شفائی، جھومر، ص ۲۵)

ساون کا موسم قربتِ محبوب کا مقتضی ہے۔ اس رُت میں پینگوں، جھولوں اور رنگینیوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے تو محبوب کی فرقت مزید غمگین کرتی ہے۔ بھادوں کی تاروں سے بھرپور اور لطیف خنکی سے معمور راتوں میں ہجر ناقابلِ برداشت ہو جاتا ہے۔ اس سارے ماحول کو قتیلؔ خوابوں کی تعبیر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ نیز یہ الفاظ رجائیت کے آئینہ دار ہیں کہ اک روز وصل کا ضرور اہتمام ہو گا، جو ہجر کے تمام زخموں کے لیے مرہم بن جائے گا۔

"ساون کے جھولے، بھادوں کی رتیاں
ایسی ہیں جیسے سپنوں کی بتیاں"

(قتیل شفائی، جھومر، ص۹۸)

قتیلؔ کے گیت کی خاصیت یہ ہے کہ انھوں نے نسوانیت کے ہر روپ کو اچھوتے آہنگ سے بیان کیا ہے۔ وہ ایک نو عمر دوشیزہ کے جذبات و احساسات کی عکاسی کرتے ہیں، جو اپنے حسنِ نازک پر نازاں ہیں اور یہی حسن اسے کیف و مستی میں مسحور کیے ہوئے ہے۔ ایسے میں وہ ساون کی خوش رنگ اداؤں اور تیز ہوا کی لہروں میں جھومتی پھرتی ہے، اس کا دوپٹا تیز ہوا میں یوں لہراتا ہے، جیسے کوئی شوخ بگولا دوشِ ہوا پر متحرک ہو۔ قتیلؔ یہاں نو عمر دوشیزہ کے دوشِ ہوا پر لہراتے رنگیں دوپٹے کو دھنک سے تشبیہ دیتے ہیں۔ یہ اڑتا رنگیں دوپٹا ماحول میں ایسی رنگینی بکھیرتا ہے جیسے نیلے گگن پر قوسِ قزح بکھری ہو۔

"میرا دوپٹہ یوں لہرائے جیسے مست بگولا
یا پھر نیلے آسمان پر سات رنگ کا جھولا"

(قتیل شفائی، جھومر، ص۱۷)

قتیل کے تشبیہاتی نظام کی خوبی یہ ہے کہ وہ اکثر انسانی اور آسمانی حسن کو ہم آمیز کر دیتے ہیں۔ محبت کی رمق آنکھوں میں ابھرنے اور پھر دھیرے دھیرے پورے من میں سرایت کر جانے کو قتیل ایک خوب صورت تشبیہ میں پروتے ہیں۔ آنکھوں کو شبنم سے اور رمقِ محبت کو شعاعِ آفتاب سے تشبیہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ محبت کا سایہ آنکھوں میں ایسے لہرایا ہے، جیسے شبنم پر سورج کی کرن پڑتی ہے۔ اس قطرۂ شبنم کی شفافیت کی وجہ سے کرن کی چمک اندر تک پہنچ کر خانۂ تاریک کو بھی منور کر دیتی ہے، بعینہٖ آنکھوں کی شفافیت کے بہ موجب رمقِ محبت نہاں خانہ دل تک پہنچ کر تن من کو اجلا اور روشن کر دیتی ہے۔

"میری آنکھوں پہ دمکتا سا کوئی سایہ ہے
دل کی گہرائی میں تو ایسے اتر آیا ہے
جیسے شبنم پہ تھرکتی ہوئی سورج کی کرن"

(قتیل شفائی، جھومر، ص۱۹)

اردو گیت میں سے اگر تشبیہات نکال دی جائیں تو وہ پھیکے پڑ جائیں۔ اس لیے شعرانے عرق ریزی اور سخن سنجی سے اس معاملے کو بہ طریق احسن برتا ہے۔ اخترؔ شیرانی کا تشبیہی سلسلہ رومانیت کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ میرا جی نے بھی تشبیہات کا مستحسن استعمال کیا ہے۔ مجید امجدؔ کی تشبیہات ان کی فلسفیانہ فکر سے منسلک ہیں۔ قتیلؔ شفائی نے اردو گیت میں تشبیہات کو انقلابی فکر اور نئی جہات سے روشناس کرایا۔

۸۔ استعارات

استعارہ عربی زبان کا مروجہ لفظ ہے، اس کا لغوی معنی "ادھار لینا" ہے۔ یہی مستعار کا ماخذ ہے۔ انگریزی میں اس کے لیے Metaphor مستعمل ہے جب کہ یونانی زبان میں اس کا مطلب "آگے بڑھانا" ہے۔ استعارہ کلام کے حسن کو بڑھاتا اور بات کو واضح کرتا ہے۔ یہ کلام میں شدت اور تاثیر کا باعث ہے۔ تشبیہ اور استعارہ باہم کافی مماثل ہیں۔ تشبیہ میں دو اشیا میں اختلاف کے باوجود کسی مشترک خوبی کی بنا پر ایک شے کو دوسری شے کے مانند قرار دیا جاتا ہے جب کہ استعارہ میں مبالغہ سے کام لیتے ہوئے دو اشیا کو بیشتر اختلافات کے باوجود ایک شے کو کسی مشترک خصوصیت کی وجہ سے ہو بہو دوسری شے قرار دیا جاتا ہے۔ سجاد مرزا بیگ

استعارہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"وہ لفظ جو غیر وضعی معنوں میں استعمال ہو اور حقیقی و مجازی معنوں میں تشبیہ کا علاقہ ہو، نیز مشبہ یا مشبہ بہ کو حذف کر کے ایک کو دوسرے کی جگہ استعمال کرتے ہیں لیکن کوئی ایسا قرینہ بھی ساتھ ہی ظاہر کرتے ہیں، جس سے معلوم ہو جائے کہ متکلم کی مراد حقیقی معنوں کی نہیں ہے۔"(۲۵)

اردو گیت میں استعاراتی عناصر جا بہ جا ملتے ہیں۔ استعارہ میں چوں کہ مبالغہ آرائی سے کام لیا جاتا ہے، اس لیے گیت کی فطری فضا اور معنوی حسن کو بڑھانے میں استعارات ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اختر شیرانی نے استعارات کے استعمال میں گیت کی فضا، عہد اور وقت کی ضرورت کے مطابق تصریحی انداز اپنایا ہے۔ ان کے استعارات ان کی رومانی فکر کے سبب عشق و حسن کی گہرائی و گیرائی سے مملو ہیں۔ وہ کمال روانی اور آسانی سے اپنے مدعا و مقصد کے تحت استعارات کا بہترین استعمال کرتے ہیں۔ ان کا خوب صورت استعاراتی انداز ذیلی گیت سے مترشح ہے۔ انھوں نے سلمیٰ کو علم بیان کی خوبیِ استعارہ کے تحت بہارِ حسن کا ایک خوب صورت پھول قرار دیا ہے۔ اس کے علاوہ وہ اسے قدرت کے دستِ رنگیں کا پروردہ قرار دیتے ہوئے بہشتِ رنگ و بو کا نظارہ کہتے ہیں۔ اس کی حسن و ملاحت کی وجہ سے اس کے چہرے کو کبھی چاند، کبھی ستارہ اور کبھی بحرِ حسن کا کنارا کہتے اور کبھی آسمانی خواب کی مانند پرکاش اور پرلطف قرار دیتے ہیں۔ تقدیسِ محبت کو سامنے رکھتے ہوئے سلمیٰ کو کبھی فردوسی فسانہ کہتے ہیں، بے پناہ حسن کے بہ موجب کبھی ساحرہ کہہ دیتے ہیں اور کبھی عفت و الفت کا مقدس پیکر کہتے ہیں۔ اس کا فطری و قدرتی حسن جب ان کے قلب و روح میں جلترنگ کی فضا پیدا کرتا ہے تو وہ اسے حسن و جمال کا الہامی گیت قرار دیتے ہیں۔ اس کے افسانوی حسن، جذبہِ عشق اور ناز و ادا کی بہ دولت لطافت کے پرستان کی کہانی اور خوابِ شباب کہہ کر اسے سراہتے ہیں۔

"بہار حسن کا تو غنچہ شاداب ہے، سلمیٰ!
تجھے فطرت نے اپنے دست رنگیں سے سنوارا ہے

بہشت رنگ و بو کا تو سراپا اک نظارہ ہے
جہانِ قدس کا تو ایک فردوسی فسانہ ہے
تجھے مصر جمال و ناز کی اک ساحرہ کہیے
صنم آباد عفت کی مقدس کافرہ کہیے"

(اختر شیرانی، کلیات اختر شیرانی، ص ۲۰۰)

اختر شیرانی کے گیت اگرچہ اوجِ تخیل اور بلندیِ فکر کے مظہر ہیں، وہ سادگی، سلاست اور زود فہمی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے ہیں۔ ان کے استعارات سہل الفہم ہیں۔ جمالِ یار کو دیکھ کر کبھی اسے چاند کا ٹکڑا، کبھی پُر نور جنت کا نظارہ، گہوارہِ نکہت، شب کا روشن سیارہ کہہ کر پکارتے ہیں۔ عدم ملاقات میں کئی دن بِتانے کے بعد اسے بہار کی جان کا استعارہ استعمال کرتے ہوئے پکارتے ہیں۔ استعارات کو برتنے میں ان کی فکرِ حساس سامنے آتی ہے۔ محبوب کی مودت اور مناظرِ فطرت سے محبت ہم دوش ہو جاتی ہے۔ وہ فطرت کے حسین مناظر سے استعارات چُنتے ہیں اور اپنی فنی باریک بینی سے مصرعے بُنتے ہیں۔

"میں ڈھونڈتا ہوں جس کو، وہ مہ پارہ کہاں ہے؟

وہ جنتِ انوار کا نظارہ کہاں ہے؟

شادابی و نکہت کا وہ گہوارہ کہاں ہے؟

مِری شبِ افکار کا سیارہ کہاں ہے؟

محرومِ ضیا کیوں ہیں شبستاں کئی دن سے؟

آئی نہیں وہ جانِ بہاراں کئی دن سے؟"

(اختؔر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، ص ۳۸۲)

میرا آجی کے ہاں استعارات فنی و فکری حوالے سے ان کے ذوق اور فطری میلان کا اظہار ہیں۔ موسیقی، فطرت اور زندگی کے دیگر لوازمات سے استعارات کشید کرتے ہیں۔ دنیوی معاملات اور متعلقہ کیفیات کو بھی آلاتِ موسیقی کے تناظر میں دیکھتے ہیں۔ وہ اپنی زندگی کو ویرانی، بے رنگی اور عسرتِ احوال کی بہ دولت بے سُر اور بے تال قرار دیتے ہیں۔ وہ عموماً انہی مقامات اور خیالات سے استعارات اخذ کرتے ہیں، جو ان کے پسندیدہ اور مشاہداتی حوالے سے جہاں دیدہ ہیں۔ ذیل میں گیت کا ایک شعر ایسا ہی استعارہ لیے ہوئے ہے:

"میٹھے میٹھے، من کو بھاتے سب دنیا کے گیت

لیکن میرا جیون راگ انوکھا، بے سُر تال"

(میرا آجی، کلیاتِ میرا آجی، ص ۵۷۰)

میرا آجی جب معاملاتِ حسن و عشق گیت میں پروتے ہیں تو خوبیِ بیان کو افزوں کرنے کے لیے مختلف

استعارات کا استعمال کرتے ہیں۔ اگرچہ ان کے گیت میں فلسفیانہ رنگ بھی موجود ہے، تاہم استعارات کے ضمن میں مشکل پسندی سے گریز کرتے ہیں۔ محبوب کی وجاہت، حسن اور کشش کے بیان کے لیے آسمان کے تارے کو مستعار لیتے ہیں۔

"آکاش پہ تم اک تارا ہو چاہے اور کا چاہے ہمارا ہو"

(میرا آجی، کلیات میرا آجی، ص۶۰۹)

ان کا استعاراتی رنگ گیت کے حسن کو مزید نکھار دیتا ہے۔ میرا آجی کے گیت کا وصفِ خاص ہے کہ وہ مختصر مصرع میں جامع الفاظ اور فنی لوازم کو برت کر طویل اور گہری بات کہہ دیتے ہیں۔ صحرا نوردی اور جنوں کی سردردی کی وجہ سے اپنے دل کو نادان اور ناسمجھ قرار دیتے ہیں اور اپنا یہ عذر بارگاہِ الٰہی میں پیش کرتے ہوئے فہم و فراست اور ذہانت و فطانت کے طلب گار ہیں۔ زندگی کے تواتر، تسلسل اور تحرک کو ایک بہتا دھارا قرار دیتے ہیں۔ دھارا بھی طغیانی اور روانی کا مظہر ہے اور زندگی بھی مقصد و مدعا کے پیچھے مسلسل بہہ رہی ہے۔ زندگی کے اس فطری اور متواتر بہاؤ کی پیچیدگیوں کو سمجھنا ایک نادان انسان کے لیے از حد مشکل ہے۔ ان کے فہم کے لیے زیرک نظری درکار ہے۔ میرا آجی اپنے من کو نادان سمجھتے ہیں، کیوں کہ زندگی کا یہ پیچیدہ بہاؤ ان کے لیے ناقابلِ فہم ہے۔ فطری منکسر المزاجی اور درویشی جب غالب آتی ہے تو اپنی جنوں خیزی اور نادانی سے اکتا کر خود کو کم فہم اور کم علم تسلیم کرتے ہیں اور اسی مزاج میں رب تعالیٰ کی بارگاہ میں استعاراتی انداز میں یوں فریاد کناں ہوتے ہیں:

"جیون کام کی بہتی دھارا جیون دھیان کا روپ نیارا

اس کی کیا پہچان

ہم کو

من مورکھ نادان!"

(میرا آجی، کلیات میرا جی، ص۵۹۳)

مجید امجد کے گیتوں کی تعداد جس طرح کم ہے، اسی طرح ان گیتوں میں استعارات کا استعمال بھی زیادہ نہیں ملتا ہے۔ ان کے ہاں تشبیہ کی مختلف انواع دیکھی جا سکتی ہیں، تاہم استعارات شاذ ہی ہیں۔ ان کے گیت میں جب فلسفیانہ رنگ غالب آجاتا ہے تو ان کے مدعا و مقصد کی تفہیم قدرے مشکل ہو جاتی ہے۔ ان کے نظامِ فکر کی استعاراتی کڑی فلسفیانہ جہت سے جڑی ہوئی ہے۔ محبوب کی محبت اور اس کی عزوبت سے معمور

مسکراہٹ مجیدؔ کو اپنا گرویدہ بنالیتی ہے، ان کا احساس و شعور خیالِ یار کے سحر میں جکڑا جاتا ہے، ان کی بے حس آنکھوں کو جب عکسِ یار نصیب ہوتا ہے تو ان کی آنکھوں میں نئی لہر دوڑ جاتی ہے۔ اپنی بے حس آنکھوں کو استعاراتی پیرائے میں تاریک جزیرے قرار دے کر یہ باور کرواتے ہیں کہ جلوہِ یار ان کی تاریک نگاہوں کے لیے احساس، زندگی اور روشنی کی علامت ہے۔ محبوب کی دل کشی اور خوب صورتی ہی محض ان کے لیے قابلِ توجہ نہیں بلکہ اس کی یہ دولت ان کی زندگی میں آنے والا تحرک و تبدل اور مہمیز بھی ان کے پیشِ نظر ہے۔

"آنکھوں میں کوئی بس جاتا ہے
میٹھی سی ہنسی ہنس جاتا ہے
احساس کی لہریں ان تاریک جزیروں سے ٹکراتی ہیں
جہاں نغمے پنکھ سنوارتے ہیں"

(مجید امجدؔ، شب رفتہ، ص ۸۲)

قتیلؔ شفائی کے گیتوں میں استعاراتی رنگ اُجلا اور نکھرا ہوا ہے۔ ان کے استعارات سہل الفہم ہیں۔ وہ اپنے تجربے، مشاہدے اور فطرت کے تجزیے کو بروئے کار لا کر علمِ بیان کی خوبیاں نبھاتے ہیں۔ ان کا استعاراتی منظر نامہ دل کش اور وسیع ہے۔ قتیلؔ محبوب کی دل آویزی اور حسنِ بے پناہ کی وجہ سے اس کے لیے چاند کا استعارہ استعمال کرتے ہیں۔ وہ اس کی محبت میں سرشار ہو کر کہتے ہیں کہ جس کے پاس دھرتی کا چاند موجود ہو، اسے آسمانی چاند کی حاجت نہیں رہتی ہے۔ آسمانی چاند ان سے دور اور دسترس سے باہر ہے، تاہم انہیں اس کی پرواہ نہیں ہے۔ کیوں کہ زمینی چاند ان کے آنگن میں موجود ہے اور اسے اپنالیا گیا ہے۔ وہ محبوب کو زمینی چاند قرار دے کر آسمانی چاند پر اسے فوقیت دیتے ہیں۔

"آکاش کے چاند کو جانے دو
دھرتی کے چاند کو آنے دو
وہ دور یہ اپنے آنگن میں
اس چاند کو میں نے اپنایا
اک چاند گیا، اک چاند آیا"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص ۸۴)

قتیلؔ شفائی اپنی جنوں خیزی، جو عشق کی یہ دولت افزوں اور البیلی ہوگئی ہے، کے سبب وہ صحرا نوردی

اور جنگلوں کی آوارہ گردی کرتے ہیں۔ خود کو استعاراتی انداز میں ایک ایسا نرالا اور جنوں خیز پنچھی قرار دیتے ہیں، جو مبتلائے عشق ہے، اسی جذبے کی شدت کو پروں کے استعارے میں استعمال کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ عشق کے پر لگا کر البیلا پنچھی جنگلوں میں تن تنہا اڑتا پھرتا ہے۔

"میں پنچھی البیلا

پنکھ لگا کر تیرے پیار کے، بن بن اڑوں اکیلا

میں پنچھی البیلا"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۸۸)

قتیلؔ نے مضمونِ عشق کو رنگ بدل بدل کر بیان کیا ہے۔ ہجر و فراق میں نیر بہانے اور بے تحاشا رونے کی وجہ سے خود کو ساون کی بدلی قرار دیتے ہیں، جو ہمہ وقت برستی رہتی ہے۔ عشق کی حدت و حرارت کے سبب خود کو موسمِ چیت کی گرم اور پُر سوز ہوا کہتے ہیں۔

"میں بدلی ہوں ساون کی

میں چیت کی ہوں پُروائی

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۸۹)

مطالعے کی وسعت اور علم کی گہرائی و گیرائی کے سبب قتیلؔ کے ہاں علمی و تحقیقی استعارے بھی ملتے ہیں۔ قتیلؔ تلمیحی پیرائے میں استعارہ استعمال کرتے ہیں۔ حضرت موسیٰ علیہ السلام کے زمانے میں موسیٰ علیہ السلام کے علاقے میں حضرت جبرائیل علیہ السلام کی آمد کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ ایک ایسی سواری پر سوار تھے، جو انتہائی سریع رفتار اور پُر بہار ہے۔ اس سواری کا جہاں پاؤں پڑتا تھا، وہاں ہریالی اور سبزہ پھوٹنے لگتا تھا۔ اسی واقعے کو بنیاد بنا کر قتیلؔ اپنے گیت میں استعارہ استعمال کرتے ہیں۔ وہ اپنے محبوب کو بھی اسی طرح بابرکت اور ان مول گردانتے ہیں، جس کی موجودگی ان کے لیے شادابی اور ہریالی کا باعث ہے۔ عشق کی تپش اور حرارت میں وجودِ محبوب کو ساون کہتے ہیں، جو حسن و دل کشی کے سبب دل کو مسخر کر کے شادماں کر دیتا ہے۔

"وہ مست ہوا کا جھونکا ہے اور چال ہے اس کی متوالی

وہ پانو جہاں بھی دھرتا ہے، اُگتی ہے وہیں سے ہریالی

دھرتی کی طرح اس کے دم سے

آباد میرا بھی آنگن ہے

وہ ساون ہے

من بھاون ہے"

(قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، ص۹۷)

اردو گیت میں شعرا اس کی کشش، چاشنی اور لطف بڑھانے کے لیے علمِ بیان کی مختلف جہات کا استعمال کرتے ہیں۔ اختر شیرانی نے گیت کے فطری تقاضوں، عشقیہ معاملات، ہجر و فراق کے لمحات، محبت و مودت کے سلسلوں اور وصل کی راہوں کی وضاحت اور استحکام کے لیے استعارات استعمال کیے ہیں۔ میرا جی کے استعارات ان کی فلسفیانہ فکر، تصورِ حیات اور عشق سے تشکیل پاتے ہیں، تاہم اکثر مقامات پر قابلِ فہم ہیں۔ مجید امجدؔ کے قلیل گیتوں میں استعارات کی مقدار بھی کم ہے، تاہم ان کے استعارات ان کے فلسفے اور فکر کے کثیر الجہت پہلوؤں کی تفہیم میں معاون ہیں۔ قتیلؔ شفائی کے استعارات حسن و جمال، عشقیہ مندرجات، مناظرِ فطرت کے تغیرات اور وصل و ہجر کی کیفیات سے ماخوذ اپنے مدعا کے ترجمان ہیں۔

ب۔ منتخب شعرا کے گیتوں کا تقابلی جائزہ (اشتراکات وافتراقات)

ا۔ اشتراکات:

اردو گیت نگاروں کے ہاں موضوعی یکسانیت قابلِ توجہ ہے۔ اُردو گیت چوں کہ انسانی جذبات کا عکاس ہے، اس لیے اس کے موضوعات میں یکسانیت کا ہونا ایک بدیہی عمل ہے۔ منتخب شعرا اختر شیرانی، میرا جی، مجید امجد اور قتیل شفائی کے ہاں موضوعی، فکری اور فنی اشتراکات موجود ہیں۔ یہ یکسانیت ایک فطری عمل ہے، کیوں کہ انسانی ضروریات، افکار اور مقاصد تقریباً ایک جیسے ہیں۔ موضوعات کو برتنے کا انداز مختلف ہو سکتا ہے، فنی پیمانے اور مشاہداتی تجزیے میں تفاوت ہو سکتی ہے تاہم جذبات و خیالات کہیں نہ کہیں ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ منتخب شعرا کے گیتوں کا عمیق مطالعہ یہ بتاتا ہے کہ ان کے ہاں بین اشتراکات پائے جاتے ہیں۔ اشتراکات کے یہ پہلو ایجاز و اختصار کے ساتھ ذیل میں درج ہیں:

اخترؔ شیرانی، میرا جی، مجید امجدؔ اور قتیلؔ شفائی کے ہاں نسوانیت، جذباتیت، درد و کسک، عشق و محبت، ہجر و فراق اور رتوں کے بیان میں کافی مماثلت اور مشابہت پائی جاتی ہے۔ مذکورہ گیت نگاروں کا انداز بیان اگرچہ مختلف ہے، تاہم مذکورہ حوالوں سے موضوعی منظر نامہ یکساں ہے۔ مصرعوں کی بنت، الفاظ کا چناؤ اور میلانات کا رچاؤ قدرے مختلف ہے۔

ا۔ نسوانیت کے تناظر میں اردو گیت کا جائزہ لیا جائے تو اختر شیرانی اپنے ذاتی مطالعے، مشاہدے اور

تجربے کو بروئے کار لا کر اس حوالے سے اپنے گیتوں میں اس موضوع کو بہ خوبی نبھاتے ہیں۔ ان گیتوں کے عمیق مطالعہ سے ہمیں نہ صرف نسوانیت کی شدھ بدھ ہوتی ہے، بلکہ اس عہد میں پنپتے معاشرتی اور ثقافتی معاملات بھی نظر آتے ہیں۔ اختر ؔوہ پہلے شخص ہیں، جنھوں نے اپنی محبوباؤں کے اسما کا تذکرہ برملا کیا ہے۔ یہ سب کرنے کے باوجود وہ عورت کو مستور دیکھنا چاہتے ہیں۔ انھوں نے اپنے گیت میں مشرقی عورت کے جذبات کی ترجمانی کی ہے۔ میرا جی نے گیتوں میں نسوانیت کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کی ہے۔ وہ اقتضائے وقت کے مطابق نسوانیت کو تغیر پذیر دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ تخیلاتی اور تصوراتی زاویہ نظر سے نسوانیت کے پہلوؤں کو دیکھتے ہوئے گیت میں ڈھالتے ہیں۔ موضوعی حوالے سے اردو گیت کی روایت میں ان کا زاویہ فکر اس تناظر میں یکسر مختلف ہے۔ مجید امجد کے ہاں نسوانیت ان کے فلسفیانہ نقطہ نظر کے ہم راہ پُر تحیر انداز میں سامنے آتی ہے۔ وہ نسوانیت حسن کو قدرت و فطرتِ مظاہر سے ہم آمیز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے عورت کی حرکات و سکنات اور اصوات کو قدرتی خوب صورتی کا مماثل قرار دیا ہے۔ قتیل شفائی کے ہاں نسوانیت کا موضوع عہد کے تقاضوں کے مطابق بالکل بدل جاتا ہے۔ ان کے گیتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے عہد میں نسوانیت خاصی حد تک مظلومیت کا شکار رہی ہے۔ قتیل نے ہر حوالے سے عورت کے استحصال کے خلاف آواز بلند کی۔ انھوں نے جب نسوانیت کے موضوع کو گیت میں ڈھالا تو اسے آفاقیت سے ہم کنار کیا۔ انھوں نے عورت کے جذبات اور ظاہری حالات کو فن کارانہ انداز میں بیان کیا ہے۔ اس موضوع کو جس طرح گیت میں جزئیات کے ساتھ قتیل نے بیان کیا ہے، وہ اردو گیت کے ارتقا میں انفرادیت کا حامل ہے۔

۲۔ اختر شیرانی کے ہاں جذباتیت رومانیت سے ہم آہنگ ہو کر گیت میں سامنے آتی ہے۔ ان کے گیتوں کے مصاریع جذباتیت اور حساسیت کے ترجمان ہیں۔ یہ جذباتیت جب ان کے تیکھے اور انوکھے اندازِ بیان سے مزین ہوتی ہے تو اس کا حسن مزید بڑھ جاتا ہے۔ وہ جذباتیت سے مملو ایسا جہان تخلیق کرنے کے خواہاں ہیں جس کا لحظہ لحظہ اور گوشہ گوشہ محبت سے لبریز ہو۔ میرا جی کے ہاں جذباتیت جنسیت کی آشا کے ساتھ ابھرتی ہے۔ اسی امتزاج کی بہ دولت وہ ایک طرح سے خود کو منفرد اور نمایاں کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں جذباتیت اس بات کی مقتضی ہے کہ من و تو کا تفاوت مٹ جائے۔ وہ اپنی جذباتیت کو محض اپنی ذات تک محدود کرنے کے بجائے اسے آفاقیت سے مملو کرتے ہیں۔ مجید امجد کے ہاں جذباتیت ان کی فلسفیانہ فکر سے نمو پاتی ہے۔ کہیں کہیں ان کے جذبات وطن سے جڑے ہوئے ہیں، یہ جذبات وطن میں مثبت

انقلاب کی خواہش سے ابھرتے اور مستحکم ہوتے ہیں۔ ان کی جذباتیت ان کی ذاتی فلسفیانہ فکر سے ہم آمیز ہو کر آفاقیت سے ہم کنار ہوتی ہے۔ ان کے جذبات پہلے خانہ دل میں پنپتے ہیں، تدریجاً بہ ذریعہ قلم بہ صورت گیت قرطاس پر منتقل ہوتے ہیں۔ قتیل کی جذباتیت میں محبت، وفاداری اور عشق سے استواری شامل ہے۔ ان کی یہ محبت محض ایک شخص تک محدود نہیں ہے، بلکہ وہ ہر اس شخص سے محبت کرتے اور اس کی آواز بنتے ہیں جو استحصال زدہ ہے۔ ان کی ذاتی محبت و جذباتیت جذبہ ہمدردی سے نمو پا کر کائناتی ہو جاتی ہے۔ اسی کا عکس ان کے گیتوں میں دکھائی دیتا ہے۔

۳۔ اختؔر کے گیتوں میں جب کبھی عشق اور ہجر یا وطن سے محبت کا تذکرہ آتا ہے تو درد کی لہر الفاظ میں رچی بسی ملتی ہے۔ اختؔر کا دل متواتر درد اور کسک کے حصار میں رہتا ہے۔ ان کا عشق اس درد و غم کی بنیاد ہے۔ وہ جب آتش عشق میں جلنے لگتے ہیں تو آنسوؤں کے ذریعے حدتِ غم کم کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ ان کے گیتوں میں درد و غم کے بیان کی یہی کیفیت دکھائی دیتی ہے۔ میرآجی کے گیتوں کے مطالعہ سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ ان کے ہاں درد و غم بڑی شدت اور وسعت کے ساتھ موجود ہے۔ دنیا کی بے ثباتی اور تغیرِ کائنات، ہر لمحہ اور ہر آن انھیں بے چین اور مضطرب رکھتا ہے۔ علاوہ ازیں معاملات اور لمحاتِ ہجر ان کے درد و غم کو فزوں کرتے ہیں۔ ان کے گیتوں کا مطالعہ اس حقیقت کا بھی ترجمان ہے کہ وہ تن تنہا غم اور دکھ جھیلتے ہیں، نیز کوئی شخص ان کا پرسان حال بھی نہیں ہے۔ مجید امجؔد کے گیتوں کی فضا درد و غم سے لبریز ہے۔ ان کے ہاں جذباتیت کا اظہار پیچیدہ الفاظ کے لبادے میں نہیں ہوتا ہے تاہم جذباتیت کا پیراہن فلسفیانہ رنگ سے تخلیق ہوتا ہے۔ جذباتیت کا یہی آہنگ اردو گیت کی روایت کو جدت آشنا کر دیتا ہے۔ قتیؔل شفائی کے گیتوں میں جذباتیت محض ان کی ذات، عشق و محبت، انا و خودداری تک محدود نہیں ہے۔ ان کے جذباتیت کے کینوس پر استحصال زدہ طبقے کا دُکھ، راہ بروں کا ظلم اور ان کے خلاف بغاوت و مزاحمت ابھرتی ہے۔ ان کے گیتوں میں جذباتیت بہ تدریج ذات سے کائنات کا سفر طے کرتی ہے۔

۴۔ منتخب گیت نگاروں کے ہاں ایک موضوعی اشتراک درد و کسک ہے۔ اختؔر شیرانی کے گیتوں میں درد و کسک کا منبع عشق ہے۔ عشق کی وجہ سے وہ مسلسل اندوہ اور حزن کا شکار رہتے ہیں۔ ان کے گیت کے اکثر مصاریع درد و الم کے ترجمان ہیں۔ یہ درد اور غم ان کے گیتوں میں خاص طرح کی مٹھاس پیدا کرتا ہے۔ میرآجی کے گیتوں میں غم اور دکھ زندگی پر حاوی نظر آتے ہیں۔ محبوب کی بے رُخی ان کی رنجیدگی کو فزوں کرتی ہے۔ مجید امجؔد کے گیت غم اور حزن سے ہم آہنگ ہیں۔ مجید کے گیتوں میں حالات کا تغیر اور ملک میں برائیوں کی

کثرت حزن و خوف کے ساتھ رنجیدگی اور افتادگی کو بڑھاتا ہے۔ قتیلؔ کے گیتوں میں عشق و محبت یکتائی سے آراستہ ہے۔ شرکتِ غیر لامحدود رنج و ملال کا باعث بنتی ہے۔ ان کے ہاں صرف ذاتی کسک ہی نہیں بلکہ مختلف سماجی کرداروں کے درد بھی مترنم ہیں۔

۵۔ عشق گیت کا ایک نمایاں موضوع ہے۔ اخترؔ شیرانی، میراؔجی، مجید امجدؔ اور قتیلؔ شفائی کے گیت میں یہ موضوع نمایاں طور پر مرقوم ہے۔ اخترؔ کے گیتوں میں ان کی فکر عشق کی استعانت سے منزل تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ ان کا عشق ایسی دنیا کا خواہاں ہے، جہاں کوئی حزن و ملال، رنج والم، دھوکہ و فریب اور مکاری کا عمل دخل نہ ہو بلکہ محبت و انسیت اور وفاداری و سکینت کا بسیرا ہو۔ میراؔجی کے گیت عشق سے لبریز ہیں۔ ان کے نزدیک عشق ناقابلِ شکست اور حاملِ بقا ہے۔ وہ عشقیہ منازل ایک جست میں طے کرنے کے بجائے رفتہ رفتہ طے کرتے ہیں۔ ان کے جذبہِ عشق پر جنسیت حاوی ہے۔ مجید امجدؔ کے گیت میں فلسفیانہ رنگ کی کثرت اور عشقیہ موضوع کی قلت نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں جذبہِ محبت بھی فلسفے میں دبا ہوا ہے۔ ان کے ہاں مذکورہ موضوع تحسینِ حسن، سراپا نگاری اور فطرتِ نسواں کا احاطہ کرتا ہے۔ قتیلؔ شفائی کے گیت عشق کی مختلف کیفیات کا احسن اظہار ہیں۔ ان کے ہاں یہ جذبہ چھپایا جا سکتا ہے نہ مٹایا جا سکتا ہے۔ ہجر و فراق کے مضامین جذبہِ محبت سے جڑے ہوئے ہیں۔

۶۔ منتخب گیت نگاروں کے ہاں مظاہرِ فطرت کی عکس بندی بھی موضوعی اشتراک کا حصہ ہے۔ انھوں نے موسمی تغیر اور مناظرِ قدرت کی عکاسی کو خوب صورت الفاظ و ترنم میں بیان کیا ہے۔ اخترؔ شیرانی کے گیت فطرت کے حسن، مختلف پہلوؤں اور تغیرات کا مظہر ہیں۔ میراؔجی کے گیت مناظرِ فطرت اور مظاہرِ قدرت کا بیّن اظہار ہیں۔ فطرت نگاری ان کے فلسفہ حیات اور جذبہِ عشق کی ذیل میں سامنے آتی ہے۔ مجید امجدؔ نے گیتوں میں فطرت کی عکس بندی کو کمال فن سے برتا ہے۔ انھوں نے اس سلسلے میں فطرت کے مناظر کے لیے عمومی زندگی سے تشبیہات اور استعارات کا چناؤ کیا ہے۔ فطرت کی عکاسی میں فلسفیانہ جہات نے ان کی معاونت کی ہے۔ قتیلؔ شفائی اپنے گیت میں حسنِ فطرت کو حسنِ محبوب سے جوڑ کر بیان کرتے ہیں۔

۷۔ موضوعی اشتراک کے علاوہ بیسویں صدی کے نمایندہ گیت نگاروں کے ہاں فنی اشتراکات بھی موجود ہیں۔ مختصر بحر، موسیقیت، سلاست، تکرارِ لفظی اور استھائی یا ٹیپ کا مصرع گیت کے فنی لوازم ہیں۔ بیسویں صدی چوں کہ اردو گیت کا ارتقائی دور ہے، لہٰذا اس میں گیت کے فنی لوازم میں بھی تغیر دیکھا جا سکتا ہے۔ مختصر بحر گیت کا حسن بھی ہے اور موسیقیت کی روانی بھی۔ تاہم، بیسویں صدی میں جیسے جیسے اردو گیت کا

موضوعی دامن وسیع ہوا، ویسے ویسے مختصر بحر کے ساتھ طویل بحور میں بھی گیت کہے جانے لگے۔ مختصر اور طویل بحور کے گیت منتخب اردو گیت نگاروں کے ہاں صریحاً دیکھے جاسکتے ہیں۔ انھوں نے گیت کو مختصر اور طویل دونوں بحروں میں کمال فن اور حسنِ بیان سے برتا ہے۔ مختصر بحر میں جامعیت وغنائیت اور طویل بحر میں حسن وترنم فنی ذکاوت کے ساتھ موجود ہیں۔ موسیقیت گیت کا لازمہ ہے، گیت میں بحر اور وزن سے زیادہ موسیقیت کو اہمیت و اولیت حاصل ہے۔ منتخب گیت نگاروں کے ہاں کبھی صوتی تکرار اور زیر و بم سے، کبھی لفظی تکرار سے موسیقیت کا التزام ملتا ہے۔ ٹیپ کا یا استھائی مصرع بھی گیت کا لازمی عنصر ہے۔ منتخب گیت نگاروں کے اکثر گیتوں میں استھائی مصرع موجود ہے۔ بعض گیتوں میں اس کا التزام نہیں کیا گیا، تاہم ایسے گیتوں میں استھائی مصرع کی کمی کو موسیقیت اور غنائیت کے اغلب اہتمام سے پورا کیا گیا ہے۔

۸۔ منتخب گیت نگاروں کے گیتوں میں تکنیکی اشتراکات بھی صریحاً موجود ہیں۔ گیت میں فنی و تکنیکی لوازم کو ملحوظ رکھنے کے ساتھ علمِ بیان و بدیع کی مدد سے انھیں موثر بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ بیسویں صدی کے منتخب نمایندہ گیت نگاروں کے ہاں مختلف تکنیکی اشتراکات صنائع بدائع، تشبیہات و استعارات اور ہندی الفاظ کی ذیل میں سامنے آتے ہیں۔ ان کے گیتوں میں صنعت مراعاۃ النظیر، ایراد المثل، تضاد، تکرار، ذوالقوافی، تجنیس، جمع، سیاقۃ الاعداد، قلب، حسن تعلیل، مبالغہ، سوال وجواب اور تنسیق الصفات کا بہ کثرت استعمال ملتا ہے۔ صنائع بدائع کے حسنِ استعمال سے بیسویں صدی کے اردو گیت کے فن و فکر میں نکھار اور جدت پیدا ہوئی ہے۔ منتخب گیت نگاروں کے ہاں تشبیہاتی و استعاراتی اشتراک بھی اردو گیت کی ندرت اور کشش میں اضافے کا سبب بنا۔ انھوں نے حسنِ انسان اور اس پہ طاری کیفیات کو مزید واضح کرنے کے لیے فطرت کے حسن سے استعارات اور تشبیہات اخذ کی ہیں۔ علاوہ ازیں مناظرِ فطرت کی عکس بندی کے لیے بھی معمولاتِ حیات سے نادر تشبیہات اور استعارات کشید کیے گئے ہیں۔ گیت ہندی سرزمین کی پیداوار ہے، اس لیے ابتدائی اردو گیتوں میں ہندی الفاظ کا تناسب زیادہ ہے۔ بیسویں صدی کے ابتدائی اردو گیتوں میں بھی ہندی الفاظ بہ کثرت موجود ہیں جیسے اختؔر شیرانی اور میرآجی کے گیت۔ دونوں کے گیتوں میں ہندی الفاظ کا انتخاب ان کے ذاتی رجحان کا ترجمان ہے۔ اختؔر چوں کہ رومانی فکر کے حامل ہیں، اس لیے انھوں نے اسی فکر کے تتبع میں ہندی الفاظ کو برتا ہے جب کہ میرآجی رومان طبع فلسفیانہ فکر کی اتباع میں گیت کے مصرعوں میں ادق الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ بیسویں صدی میں اردو گیت کے موضوعی و فنی ارتقا کے ساتھ ہندی الفاظ کا تناسب کم ہوتا گیا۔ مجید امجؔد کے قلیل گیت ہوں یا قتیل شفائی کے کثیر گیت، یہاں اردو گیت میں اردو لفظ اور ترکیب

کی نسبت خالص ہندی الفاظ کا استعمال نہایت کم ہے۔

۲۔ افتراقات:

منتخب اردو گیت نگاروں کے ہاں موضوعی احاطے میں اشتراکات کے علاوہ افتراقات بھی موجود ہیں۔ افتراقات لفظ 'افتراق' سے مشتق ہے، جو اسمِ کیفیت ہے۔ اس کے لغوی معنی 'جدائی، دوری، کنارہ کشی' کے ہیں۔ اصطلاحاً افتراقات میں دو یا دو سے زائد اشیا کے ایسے پہلو شامل ہیں جو باہم مختلف ہوں۔ افتراق تقابلی مطالعے کا اہم عنصر ہے۔ بیسویں صدی کے منظر نامے پر ابھرنے والے گیت کئی پہلوؤں سے مشترک ہیں اور بعض پہلوؤں میں متفرق۔ منتخب گیت نگاروں کے ہاں موضوعی سطح پر چند نمایاں افتراقات موجود ہیں، جو انھیں گیت کی روایت میں نمایاں اور منفرد پہچان دیتے ہیں۔

ا۔ حب الوطنی کے مختلف پہلوؤں اور تقاضوں کو اختر شیرانی نے اپنے گیت میں سمویا ہے۔ وطن کی محبت فطری تقاضا اور انسان کا بنیادی جذبہ ہے۔ انسان جس جگہ اور ماحول میں پروان چڑھتا ہے، اس کے گوشے گوشے کی محبت اس کے دل میں جاں گزیں ہوتی ہے۔ اگر بہ امر مجبوری وطن سے دور بھی جانا پڑے تو یہ محبت کم یا مدھم ہونے کے بجائے مزید بڑھ جاتی ہے۔ یہ فرقت عالمِ قلب میں اضطرابِ مسلسل برپا رکھتی ہے۔ اختر کے گیت حب الوطنی کے ان دونوں پہلوؤں پر محیط ہیں۔ وہ کمال مہارت اور خوبی و رنگینی سے ایک حب الوطن پردیسی کے جذبات کو قلم بند کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے گیت کا ایک منفرد موضوع رزمیہ پہلو بھی ہے۔ اس انداز کو اپنا کر وہ حالتِ رزم میں مجاہدوں اور سپاہیوں کا حوصلہ بڑھاتے ہوئے عدو کو پسپا کرنے پر ابھارتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ شہادت کی عظمت کو بنیاد بنا کر شجاعت و بسالت کے لیے برانگیخت کرتے ہیں۔

۲۔ میرا جی کے گیتوں کا ایک افتراقی پہلو فلسفہِ حیات کا تدریجی بیان ہے۔ میرآجی فلسفیانہ مزاج رکھتے تھے، یہی مزاج ان کے گیتوں میں زندگی کو موضوعِ سخن بناتے ہوئے جھلکتا ہے۔ عمیق النظری اور حساسیت کی بہ دولت زندگی کے تجربات و مشاہدات ان کے افکار اور تصورات کو متاثر کرتے ہیں۔ زندگی کے اس موضوع کو نبھاتے ہوئے وہ زندگی کے نشیب و فراز، اطوار و انداز، اختتام و آغاز، سوز و ساز، رنگینی کی تگ و تاز، ضرورتوں اور لمحوں کے غماز ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے بڑی باریک بینی سے زیست کے عدم اور وجود کو قلم بند کیا ہے۔ بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ زندگی کو اپنے گیتوں میں انسانی نفسیات کے تتبع میں بیان کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں میرآجی کے ہاں جنسیت کا موضوع بہ کثرت ملتا ہے۔ ان کی شخصیت کی پہچان اور شاعری کا نمایاں رجحان یہی جنسیت ہے۔ انھوں نے گیتوں میں بھی اس موضوع کو نمایاں طور پر نبھایا ہے۔ وہ

جنسیت کو انسان کی جبلی اور بنیادی ضرورت مانتے ہوئے اپناتے بھی ہیں اور گیت کے معروض میں ڈھال کر اس کا پرچار بھی کرتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ عورت کے جسمانی پہلوؤں اور فطری تقاضوں کو موضوع بناتے ہیں۔

۳۔ مجید امجدؔ نے گیت فلسفیانہ افکار و آہنگ کے تتبع میں تخلیق کیے ہیں۔ ان کی شاعری کا نمایاں وصف فلسفیانہ فکر کو شعری حسن اور تقاضوں کے مطابق بیان کرنا ہے۔ گیت کے نازک پیراہن میں بھی انھوں نے اس نسبتاً پیچیدہ طرز و فکر کو تقاضائے گیت کو نبھاتے ہوئے خوب صورت انداز میں سمویا ہے۔ مجید امجدؔ کے گیت ان کے تصورِ وقت کا احاطہ کرتے ہیں۔ وہ لمحۂ موجود کی باریکیوں کو جامع الفاظ سے گیت کے مختصر مصرعوں اور بحروں میں سمو کر تاثر کو بڑھاتے ہیں۔ انھوں نے زندگی، لمحۂ موجود اور وقت کے تصور کو ہم آمیز کر دیا ہے۔ ان کے ہاں وقت سے مراد وہ ذات ہے جو عدم و وجود کی خالق ہونے کے ساتھ قوی، مستحکم اور دائمی ہے۔ یہی ذات زمین و آسمان میں مدبر الامور ہے۔

۴۔ سرمایہ دارانہ اور استحصالی طبقات کے خلاف مزاحمت و بغاوت کو بارہا گیت کے معروض کا حصہ بنا کر قتیلؔ شفائی نے اردو گیت کے نئے آہنگ کو جلا بخشی، یہی ان کے گیت کا متفرق پہلو ہے۔ انھوں نے نہ صرف مغلوب و محکوم طبقات کی ضروریات اور مسائل کو بیان کیا ہے بلکہ استحصالی طبقات کے ظلم و جبر اور ریشہ دوانیوں کو بھی طشت از بام کیا ہے۔ ان کے گیت سماج کے ہر طبقے اور شعبے میں ہونے والی حقوق کی پامالی کے خلاف مستحکم آواز ہیں۔ وہ انسان کو کائنات کا مرکز و محور اور اس میں تحرک و رنگینی کا محرک قرار دیتے ہیں۔ بے وقعت اور فانی دنیا انسان کے وجود اور اعمال سے ہی وقعت پاتی ہے۔ قتیلؔ عملِ زیست کو حالتِ رزم میں ہنگامۂ آلام سے سرخ رو ہونے کا نام دیتے ہیں۔ کائنات کی ہر شے کو انسان کے لیے تخلیق اور تسخیر کیا گیا ہے۔ اگرچہ یہ کائنات کی ہر شے پر حاکم ہے، تاہم مقامِ تاسف یہ ہے کہ انسان پھر بھی فانی ہے۔ اس کے باوجود یہ ہر لمحہ ترقی کا جویا اور عروج کا متلاشی ہے۔ اس کی یہی خواہشات اسے متحرک رکھتی ہیں، یہی تحرک فانی دنیا میں رنگینی اور لطافت کا باعث ہے۔

ج۔ منتخب گیت نگاروں کی مقبولیت اور عدم مقبولیت۔ بہ حوالہ گیت

گیت خالص ہندوستانی صنفِ سخن ہے، جس میں غنائیت اور موسیقیت کو مدِ نظر رکھ کر داخلی کیفیات اور عشقیہ جذبات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ کلاسیک گیتوں میں یہ اظہار عورت کی جانب سے محبوب (مرد) کے لیے ہوتا تھا، تاہم موضوعی ارتقا کے سبب اس کے موضوعی کینوس کو وسعت ملی تو یہ صنفِ سخن اس مخصوص موضوع کی حد سے نکل کر دیگر داخلی کیفیات، باطنی احساسات، سماجی رویوں، مذہبی پہلوؤں اور معاشرتی

ناانصافیوں کی عکاس بنی۔ سادگی، سہل الفہمی، سلاست، روانی، ردھم وترنم اور استھائی مصرع (ٹیپ کا مصرع) گیت کے بنیادی فنی لوازم ہیں۔ گیت جس قدر سادہ، آسان، عوامی میلان کا نمایندہ اور سماجی رویوں سے ہم آہنگ ہو گا، اسی قدر مقبول ہو گا۔ جب کسی فن پارے کو عوامی و ادبی حلقوں میں قبولِ عام حاصل ہوتا ہے تو وہ مقبولیت کے زمرے میں آتا ہے۔ وہی فن پارہ قبولِ عام حاصل کر سکتا ہے، جو عوام کی طلب، فہم و فراست، ذہنی میلان اور ان کے ماحول کا عکاس ہو۔ فن پارے کی مقبولیت میں سب سے اہم عنصر ابلاغ اور زبان ہے۔ جس قدر سہل انداز میں اپنے مافی الضمیر کا اظہار کیا جائے گا اور ایسے الفاظ وتراکیب کا انتخاب کیا جائے گا، جس سے لوگ مانوس ہوں، مقبولیت کا سفر اس قدر آسانی سے طے کیا جا سکتا ہے۔ اردو گیت کا جائزہ لیا جائے تو وہی گیت قبولِ عام حاصل کر سکے جو زبان و بیان کے حوالے سے نہ صرف پُرکشش تھے، بلکہ عوام و خواص کے ذہنی و فکری معیار پر پورا اترتے تھے۔ اس لیے کام یاب گیت نگار ہمیشہ ان تمام پہلوؤں کا خیال رکھتا ہے۔ جب کوئی فن پارہ عوامی و ادبی حلقوں میں قبولِ عام حاصل نہیں کر سکتا ہے، تو اصطلاحِ ادب میں اسے احاطہِ عدم مقبولیت میں شمار کیا جاتا ہے۔ جو فن کار اپنے فن پاروں میں مافی الضمیر کے اظہار کے لیے ایسی زبان کا انتخاب کرتے ہیں، جو ادق، پیچیدہ اور بعید از فہم ہو، تو ایسا فن پارہ ایسے علمی و ادبی حلقوں میں تو قبولیت حاصل کر سکتا ہے، جو زبان و بیان پر مکمل عبور رکھتے ہوں، تاہم وہ عوامی سطح پر مقبول نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا، اس کا دائرہ کار محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ بعض تخلیق کار اپنے فن پاروں میں فلسفیانہ مضامین باندھتے ہیں، جو عوامی فہم سے میل نہیں کھاتے ہیں، ایسے میں اگر طرزِ نگارش بھی فلسفیانہ ہو تو ایسا فن پارہ ادبی یا علمی اعتبار سے جس قدر قیمتی ہو، عوامی پذیرائی سے محروم رہے گا۔ تاہم سادہ اندازِ بیان میں پیش کیے گئے فلسفیانہ مضامین اگرچہ عوام کی سمجھ سے بعید ہوں، مگر ان کو عوامی پذیرائی ملنا مشکل ہے، ناممکن نہیں۔

اختؔر شیرانی نے شاعری کی مختلف اصناف میں طبع آزمائی کی اور ہر صنف میں کام یاب رہے۔ ان اصناف میں ایک اردو گیت ہے۔ اس ضمن میں بھی اختر شیرانی کی انفرادیت اور مقبولیت مسلم ہے۔ جذبہِ محبت و مودت عوامی رجحان کا نمایاں پہلو ہے، اختؔر کے گیت چوں کہ عشق و رومان سے معمور ہوتے تھے، اس لیے عوامی سطح پر انھیں بے حد پذیرائی ملی۔ ان کے گیت کا اسلوب، آہنگ اور غنائیت انہیں اردو گیت نگاروں میں اہم مقام سے سرفراز کرتی ہے۔ انھوں نے اردو گیت کو نئے موضوعات سے روشناس کیا۔ حب الوطنی، اس کے مختلف پہلو اور تقاضے اختؔر کے گیتوں کا عوامی و ملی پہلو ہے۔ حب الوطنی قوم کا بنیادی وصف ہے، اس جذبے سے کوئی فردِ ملت تہی نہیں ہو سکتا، یہی وجہ ہے کہ اختؔر کے ملی و وطنی گیتوں کو بھی از حد مقبولیت ملی۔ علاوہ

ازیں رزمیہ گیت بھی اختر شیرانی کی شاعری کا نمایاں پہلو ہے۔ فن و فکر کے اعتبار سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے ریاضت و محنت اور جدت و ندرت کی بہ دولت اردو گیت کے ارتقا اور فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ میرا جی اردو گیت کا وہ نام ہیں جنھوں نے اردو گیت کو ایک نئی ڈگر سے ہم آہنگ کیا۔ انھوں نے اس صنف میں فلسفیانہ مضامین کے ساتھ طبقاتی نظام کے خلاف آواز اٹھائی، نیز انسانی عظمت اور مساوات جیسے موضوعات کو گیت میں شامل کیا۔ خدا سے شکوہ کرنے کا انداز اور عبادات کا تذکرہ کرنے سے ان کے گیتوں میں مذہبی پہلو بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ ان کے گیت علمی اور مشکل زبان کی وجہ سے ایک خاص طبقے تک محدود رہے۔ علاوہ ازیں ان کا تفرد یہ بھی ہے کہ انھوں نے عشق اور نسوانیت کو جنسیت کی آمیزش کے ساتھ پیش کیا۔ ان کے نزدیک جنسیت حیاتِ انسانی کا اہم عنصر ہے۔ عوامی میلان و رجحان، مثلاً عشق و محبت کے مضامین باندھنے کے باوجود مشکل اسلوب اور طرزِ بیان کی ثقالت کی وجہ سے انھیں عوامی مقبولیت نہیں مل سکی۔ تاہم وہ ادبی حلقوں میں ایک کام یاب شاعر اور گیت نگار کی حیثیت سے الگ مقام اور منفرد حیثیت کے حامل تھے۔

مجید امجد بیسویں صدی کے اہم ترین شاعر ہیں۔ انھیں اردو نظم کا منفرد شاعر تسلیم کیا جاتا ہے۔ نظم و غزل میں منفرد آہنگ کے ہم راہ جلوہ گر ہونے کے ساتھ انھوں نے اردو گیت میں بھی طبع آزمائی کی۔ ان کے گیت اگرچہ تعداد میں کم ہیں، مگر فنی و فکری حوالے سے اہم اور منفرد ہیں۔ انھوں نے اردو گیت میں تصورِ وقت، تصورِ اجل اور حب الوطنی جیسے موضوعات کو شامل کیا۔ ان مضامین کی بہ دولت اردو گیت میں فلسفیانہ آہنگ کا ایک اور پہلو نمایاں ہوا۔ ان کا اسلوبِ نگارش، رنگ و آہنگ، معنوی و فکری نظام جدت و ندرت کا حامل ہے۔ بہ حیثیت گیت نگار انھیں شہرت تو نہیں ملی تاہم اردو گیت کے ارتقا میں ان کے گیتوں کے موضوعات اور طرزِ ادا نے اہم کردار ادا کیا۔ قتیل شفائی کو بہ حیثیت گیت نگار جو شہرت اور مقبولیت ملی، وہ ان کی فنی و فکری ریاضت کا نتیجہ ہے۔ انھوں نے اردو گیت کے ارتقا و ترفع میں نمایاں کردار ادا کیا۔ موضوعی حوالے سے ان کے گیت میں نسوانیت کے تمام رنگ موجود ہیں، انھوں نے عورت کے قلبی جذبات کو خوب صورت آہنگ کے ساتھ مصرعوں میں سمویا ہے۔ نیز سماج میں عورت کے مقام اور اس کے حقوق کی بابت بھی گیت لکھے۔ ان کے گیتوں میں سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف مستحکم بغاوت اور دعوتِ انقلاب بھی موجود ہے۔ انھوں نے ہر مظلوم اور بے بس طبقے کی حمایت کی۔ علاوہ ازیں، عشق کے رموز و اسرار اور طور و اطوار کو خوب صورت انداز میں گیت کا پیرہن دیا۔ اظہارِ مافی الضمیر کے لیے وہ پیرایہ اظہار استعمال کیا جو عوام کی فکری و ذہنی استعداد سے مطابقت رکھتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں عوامی و ادبی حلقوں میں بے حد اور یکساں مقبولیت ملی۔

حوالہ جات

۱. ہارون الرشید تبسم، ڈاکٹر، ادبی اصطلاحات، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، س ن، ص ۱۱۵۔

۲. ایس اختر جعفری، اختر شیرانی اور اس کی شاعری، اشرف پریس، لاہور، ۱۹۶۴ء، ص ۱۵۔

۳. میراجی، پیش لفظ، مشمولہ: میراجی کے گیت، مکتبہ اردو، لاہور، س ن، ص ۶۔

۴. انور سدید، مجید امجد کی غزل (مضمون)، مشمولہ: قند مجید امجد نمبر، شمارہ ۸-۹، ۱۹۷۵ء، ص ۶۴۔

۵. فارغ بخاری، رنگوں کا رسیا (مضمون)، فن اور شخصیت قتیل شفائی نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، بمبئی، ۱۹۸۲ء، ص ۱۰۵۔

۶. کشمیری لال ذاکر، موسموں کا شاعر (مضمون)، مشمولہ: فن اور شخصیت قتیل شفائی نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، بمبئی، ۱۹۸۲ء، ص ۱۱۳۔

۷. کشمیری لال ذاکر، موسموں کا شاعر (مضمون)، مشمولہ: فن اور شخصیت قتیل شفائی نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، بمبئی، ۱۹۸۲ء، ص ۱۱۳۔

۸. ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، ادبی اصطلاحات کا تعارف، اسلوب، لاہور، اشاعتِ اول، مئی ۲۰۱۵ء، ص ۲۹۰۔

۹. ہارون الرشید تبسم، ڈاکٹر، ص ۱۱۶۔

۱۰. احمد حسین مجاہد، رموزِ شعر، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۲۰۱۷ء، ص ۱۳۹۔

۱۱. احمد حسین مجاہد، رموزِ شعر، ص ۱۳۰۔

۱۲. ایضاً، ص ۱۲۸۔

۱۳. ایضاً، ص ۱۲۱۔

۱۴. ایضاً، ص ۱۲۲۔

۱۵. ایضاً، ص ۱۲۹۔

۱۶. انور جمال، پروفیسر، ادبی اصطلاحات، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء، ص ۱۶۵۔

۱۷. ہارون الرشید تبسم، ڈاکٹر، ادبی اصطلاحات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، س ن، ص ۵۷۔

۱۸. احمد حسین مجاہد، رموزِ شعر، ص ۱۲۴۔

۱۹. ایضاً، ص ۱۲۴۔

۲۰. ایضاً، ص ۱۲۳۔

۲۱. ہارون الرشید تبسم،ڈاکٹر،ادبی اصطلاحات،ص ۸۴۔

۲۲. احمد حسین مجاہد،رموزِ شعر،ص ۱۱۹۔

۲۳. http://www.urdulinks.com/urj?p=3216،۶ مئی،۲۰۲۱ء،شام ۷ بجے۔

۲۴. احمد حسین مجاہد،رموزِ شعر،اکادمی ادبیات پاکستان،ص ۹۹۔

۲۵. محمد سجاد مرزا بیگ،تسہیل البلاغت،نظام دکن پریس،حیدر آباد،۱۳۳۹ھ،ص ۱۳۳۔

باب چہارم:

مجموعی جائزہ، تحقیقی نتائج اور سفارشات

الف۔ مجموعی جائزہ

بیسویں صدی میں اردو شاعری کا کینوس نئے اسلوب اور رنگ سے بہرہ ور ہوا۔ نئے موضوعات، افکار اور تناظرات سامنے آئے۔ رفتہ رفتہ کہنہ روایات و موضوعات متروک ہوتے چلے گئے۔ عوام و خواص کے ذہنوں نے اس تغیر کو پُرتپاک انداز میں خوش آمدید کہا۔ برصغیر پر انگریزوں کے تسلط، بڑھتے ہوئے استبداد اور سامراج کے خلاف اٹھنے والی بغاوت و مزاحمت نے اردو شاعری کے موضوعات و افکار اور اسلوب و طرزِ نگارش کی تبدیلی میں اہم کردار ادا کیا۔ شاعری اپنے موضوعات سماج سے کشید کرتی ہے، لہٰذا برصغیر پر برطانوی نوآبادیات کے بعد سے ہی اردو شاعری کے موضوعات اور طرزِ بیان میں تبدیلی آنے لگی۔ انیسویں صدی کی آخری دہائی میں تحریک علی گڑھ کے اہم رکن الطاف حسین حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" لکھ کر اس تبدیلی کو باقاعدہ شکل دی۔ بیسویں صدی میں ہونے والے اردو شاعری کے فنی و موضوعی ارتقا میں حالیؔ کی یہ کاوش مضبوط اور مستحکم بنیاد ثابت ہوئی۔ سرسید کی اصلاحی تحرک 'تحریکِ علی گڑھ" کی حد سے متجاوز عقلیت، استدلال، حقائق پسندی اور تلخیِ حقائق نے انسانی جذبات سلب کر لیے۔ نتیجتاً ردعمل کے طور پر 'رومانی تحریک' نے سر اٹھایا، جو انسانی جذبات اور فطرت کی ترجمان بن کر سامنے آئی، نیز حقائق کی تلخی کو جذبات اور تخیل کی شیرینی کے ذریعے کم کرنے کی سعی کی۔ مذکورہ ردعمل کے محرکین میں محمد حسین آزادؔ سرفہرست ہیں۔ علاوہ ازیں میر ناصر علی، عبدالحلیم شرر، مہدی افادی، سجاد انصاری، علامہ اقبال، جوش ملیح آبادی، ایم ڈی تاثیر، حفیظ جالندھری، احسان دانش، روش صدیقی اور علی اختر حیدر آبادی وغیرہ نے رومانیت کے عناصر کو اپنی تخلیقات میں سمویا۔ رومانیت کے ردعمل میں ترقی پسند تحریک نے زور پکڑا۔ رومانیت کا مدعا و مقصد محض نشاط کیشی اور تفریح طبعی تھا۔ سماج پر سرمایہ دارانہ نظام کے عفریت نے اپنے پنجے جب مضبوطی سے گاڑھ لیے تو محنت کش طبقے کے حقوق کا ایک سوچے سمجھے منصوبے کے تحت استحصال در استحصال کیا جانے لگا۔ ایسے میں کارل مارکس کے نظریات کی ایک مثبت آواز فضائے حبس زدہ میں گونجی۔ اس کی گونج کا طنطنہ و دبدبہ اس قدر تھا کہ استحصال زدہ طبقے میں انقلاب و مزاحمت کا نہ صرف شعور بیدار ہوا بلکہ سامراج اور اس نظام کی بنیادیں متزلزل ہو گئیں۔ ترقی پسند تحریک نے ان نظریات کا بانگ دُہل پرچار کیا۔ یہ تحریک اپنے زمانے کے ہر شاعر

کو شعوری اور لاشعوری طور پر متاثر کرتی گئی۔ اردو شاعری کے تناظرات بھی اس تحریک سے متاثر ہوئے۔ باقاعدہ بغاوت و مزاحمت کے پہلو اردو شاعری کا حصہ بننے لگے۔ وہ شعرا جو اس تحریک سے باقاعدہ وابستہ رہے، ان میں فیض احمد فیض، علی سردار جعفری، ساحر لدھیانوی، اسرار الحق مجاز، ظہیر کاشمیری، احمد ندیم قاسمی، جاں نثار اختر وغیرہ نمایاں ہیں۔ رومانیت کے علم برداروں نے محض تخیل آفرینی اور جذباتیت کی چادر تانے رکھی جب کہ ترقی پسند تحریک محض حقائق کی تلخی اور سماجی حالات کی سختی کے خلاف باقاعدہ اٹھنے والی آواز بنی۔ یہ دونوں تحاریک سماج کے دو متضاد پہلوؤں کی ترجمان تھیں، شاعری انفرادی و اجتماعی ہر معاملے میں پورے سماج کی ترجمان ہوتی ہے، اس لیے ضرورت اس امر کی تھی کہ شاعری کے ذریعے سماج کے دونوں پہلوؤں کی عکاسی کی جائے۔ لہٰذا، حلقہ اربابِ ذوق نے اسی تشنگی کو دور کیا اور یہ تصور پیش کیا کہ شاعری سماج سے کٹ سکتی ہے نہ انسانی جذبات سے تہی ہو سکتی ہے۔ اس لیے قیوم نظر، میرا جی، اختر شیرانی، حفیظ ہشیار پوری، شاد عارفی، اختر الایمان، تابش صدیقی، یوسف ظفر، الطاف گوہر، عظیم قریشی، مبارک احمد، اختر ہشیار پوری، سید فیضی، بلراج کومل، مجید امجد، سلام مچھلی شہری، منیر نیازی، وزیر آغا، اعجاز فاروقی اور جیلانی کامران وغیرہ اس نئے تصورِ ادب کو پروان چڑھانے میں پیش پیش رہے۔

غزل اور نظم کی مختلف ہیتوں پر محیط اردو شاعری کے تناظرات بیسویں صدی میں انقلاب آفرین اور ارتقا پذیر رہے۔ انھی تناظرات کا ایک اہم حصہ جس نے فنی و تکنیکی اور موضوعی سطح پر ترقی کی، اردو گیت ہے۔ اردو گیت کا تعلق گائیکی سے ہے، اس میں غنائیت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ مختصر، سادہ اور آسان بحر میں ردھم کی اساس پر نسوانی اظہارِ جذبات ابتدائی اردو گیت کے بنیادی خصائص ہیں۔ اس میں نسوانی جذبات عموماً معاملاتِ محبت سے تعلق رکھتے ہیں۔ ابتدائی اردو گیت نگاروں میں امیر خسرو، خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، عبدالرحمان خلدی، کبیر، میرابائی، برہان الدین جانم، قلی قطب شاہ، وجہی، غواصی، عبداللہ قطب شاہ، ابراہیم عادل شاہ وغیرہ کے کلام میں اردو گیت کی ابتدائی شکل ملتی ہے۔ گیت ہندی ادب سے اردو میں منتقل ہوا، لہٰذا ابتدائی اردو گیت پر ہندی لفظی و معنوی نظام، تہذیب و ثقافت، معاملات و جذبات، آہنگ و اصوات اور ادب کی گہری چھاپ تھی۔ تاہم بیسویں صدی کے متغیر حالات اور انقلاب کے تدریجی سلسلے نے دیگر تناظراتِ شاعری کی طرح اردو گیت کو بھی محدود فکری سطح سے بلند کر کے فنی و موضوعی تنوع اور ارتقا سے ہم کنار کیا۔ بیسویں صدی میں رومانیت کے مختلف پہلو گیت کا حصہ بننے لگے۔ نسوانی جذباتِ محبت کے والہانہ اظہار کے ساتھ دیگر معاملاتِ عشق بھی اردو گیت میں پنپنے لگے۔ مرد و زن کے مابین محبت کے علاوہ عمومی جذباتِ محبت،

دیگر رشتوں میں موجود احساسِ الفت اور مظاہرِ فطرت کی عکس بندی سے اردو گیت کا دامنِ فکر وسیع ہوا۔ گردشِ حالات کے ساتھ سرمایہ دارانہ نظام کا دیمک جب سماج کو چاٹنے لگا تو مزاحمت وبغاوت کا علم بلند ہوا جس نے انقلابِ نظام کی طرح ڈالی۔ عالمی جنگوں کے انسانیت سوز اقدام عالمی سطح پر بغاوت کا سبب بننے لگے۔ مزاحمت و انقلاب کے یہ اثرات اردو گیت پر بھی مرتب ہوئے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف مزاحمت بھی گیت کا حصہ بنی۔ علاوہ ازیں اردو گیت کے مخصوص موضوعِ عشق میں بھی مزاحمتی عناصر داخل ہوئے، جس سے یہ جذبہ ایک نئی جہت کے ساتھ جلوہ گر ہوا۔ وارفتگی اور آشفتہ سری کے ساتھ محبوب کے تلخ اور تکلیف دہ رویے کے خلاف مزاحمت اردو گیت میں جذبہِ عشق کو ایک لطیف آہنگ عطا کرنے لگی۔ بیسویں صدی میں اردو گیت کے جذباتِ عشقیہ سے مرصع نازک کینوس پر تقسیمِ برصغیر کے بعد ہجرت زدہ طبقے کا غم والم اور مقتولین کے خون کے چھینٹے ابھرنے لگے۔ ان تمام عناصر کے ساتھ اردو گیت کی ارتقاپذیر موضوعی سطح کا ایک نمایاں پہلو حب الوطنی بھی تھا، جو مختلف پہلوؤں سے سامنے آتا رہا۔ علاوہ ازیں، تانیثیت کے اثرات کے زیرِ سایہ اردو گیت نسوانیت کے تمام پہلوؤں پر محیط ہونے لگا۔ ہر شعبے اور طبقے کی عورت کے مقام، مسائل اور محافظتِ حقوق کی صدا بلند ہونے لگی۔ شوبز جیسے مقبول شعبے میں بھی خواتین کے استحصال اور مسائل بھی اردو گیت کا سرنامہ بنے۔ عظمت اللہ خان، اختر شیرانی، ساغر نظامی، ایم-ڈی تاثیر، میراجی، امر چند قیس، آرزو لکھنوی، شکیل بدایونی، ساحر لدھیانوی، جوش ملیح آبادی، حفیظ جالندھری، قیوم نظر، مجید امجد، جمیل الدین عالی، حبیب جالب، منیر نیازی اندرجیت شرما، صوفی تبسم اور احسان دانش نے بیسویں صدی میں اردو گیت کے ارتقائی سفر کو مہمیز دی۔

مقبولیت میدانِ ادب کی معروف اصطلاح ہے۔ جس سے مراد کسی تخلیق کار یا تخلیق پارے کو ملنے والی وہ شہرت، ایجابت اور پسندیدگی ہے جو اسے عوام وخواص میں قبولِ عام بخشتی ہے۔ جب بھی تخلیق کار ایسا تخلیق پارہ تخلیق کرتا ہے، جو عمومی رجحانات سے ہٹ کر ممیز خصائص کا حامل ہوتا ہے، فنی و فکری اعتبار سے ان تمام محاسن پر محیط ہوتا ہے جو بامِ عروج تک پہنچنے کے لیے کافی ہوتے ہیں۔ مقبولیت کسی فن پارے کو ملنے والا وہ قبولِ عام ہے جو اس فن پارے کو ایک زمانے میں یا دائمی شہرت عطا کرتا ہے۔ اس کا انحصار تخلیق کار کی فنی و فکری دسترس، فن پارے پر کی جانے والی محنت ومہارت اور عوامی دل چسپی و رجحان کے تناظر میں فن پارے کی تخلیق پر ہے۔ فن کار جب محنتِ شاقہ کی بہ دولت اس حد تک آگاہی حاصل کرلیتا ہے کہ فنی و فکری حوالے سے عوامی رجحانات ومیلانات کیا ہیں، کن موضوعات، اندازِ اسلوب اور پیرایہ اظہار کو عوام پسند کرتی

ہے، تو ایسے تخلیقی شاہ پارے وجود میں آتے ہیں جو عوام و خواص میں مقبولیت کے مدارج فوراً طے کر لیتے ہیں۔ ہر دور کے الگ حالات کی وجہ سے تقاضے اور رجحانات و میلانات مختلف ہوتے ہیں، لہٰذا ہر عہد کی عوامی دل چسپی اور خصوصی رجحانات بھی متفرق ہوتے ہیں۔ تخلیق کار جو اپنے عہد کے تقاضوں کو مد نظر رکھتا ہے اور تخلیق پارہ جو اپنے زمانے کے تقاضوں پر پورا اترتا ہے، لامحالہ اپنے عہد میں مقبولیت حاصل کرتا ہے۔ بعینہٖ بعض فن پارے کسی مخصوص ملک یا خطے کے تقاضوں کے مطابق ہوتے ہیں، لہٰذا وہ صرف اسی محدود خطے میں مقبول ہوتے ہیں۔ تاہم بعض تخلیق کار ایسے شان دار اور وسیع الجہت فن پارے تخلیق کرتے ہیں جو نہ صرف عصری تقاضوں کے مطابق ہوتے ہیں بلکہ ان کے موضوعات اور تکنیک ہر دور اور ہر جگہ کے لیے بر محل محسوس ہوتی ہے۔ ایسے فن پارے شہرتِ دوام حاصل کرتے ہیں اور ہر دور میں ہر جگہ زندہ رہتے ہیں۔ بلاشبہ مقبولیتِ عامہ و خاصہ حاصل کرنے والے فن پارے فنی محاسن اور فکری لوازم سے مرصع ہوتے ہیں۔ سہل الفہم الفاظ و انداز، زوائد سے پرہیز، بر محل پیرایہ بیان اور بر موقع و مناسب تخیل و فکر ایسے مقبول فن پارے کی چند نمایاں خصوصیات ہیں۔ بعض فن پارے عمدہ ہونے کے باوجود عصری اور دائمی شہرت حاصل نہیں کر سکتے ہیں۔

اختر شیرانی بیسویں صدی کے نصف اول کے مقبول اردو شاعر اور گیت نگار تھے۔ ان کے عشقیہ اور رومانی گیتوں نے انھیں خاصی شہرت اور مقبولیت عطا کی۔ ان کے گیتوں کی نمایاں خوبیوں میں ترفعِ خیال، جذبات کی چاشنی کا کمال، معاملاتِ ہجر و وصال، محبوب کا جمال، تصنع سے پاک بے ساختگی اور گیت کے تمام فنی و فکری لوازمات شامل ہیں۔ میراجی کا شمار اسی عہد کے نمایاں شعرا اور قابلِ ذکر گیت نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے مخصوص پیرایہ اظہار اور فلسفیانہ فکر نے انہیں علمی و ادبی حلقوں میں خاصی شہرت دی۔ علاوہ ازیں ان کے مرکزی موضوع "جنسیت" نے بھی انھیں خاصا معروف بنایا۔ مجید امجد بیسویں صدی کے دوسرے نصف کے مقبول شاعر تھے لیکن انھوں نے کچھ گیت بھی کہے۔ ان کے گیت اگرچہ منفرد، معیاری اور متنوع موضوعات کے حامل ہیں، تاہم انھیں زیادہ شہرت نہیں مل سکی۔ کیوں کہ فلسفیانہ موضوعات اور طرزِ بیان ان کے گیتوں کے مجموعی تاثر میں ثقالت کا باعث بنے۔ البتہ، وہ ایک نظم گو شاعر کے طور پر بے حد مقبول ہوئے۔ قتیل شفائی بھی مجید امجد کے ہم عصر معروف اردو شاعر اور گیت نگار تھے۔ انھیں بہ طور شاعر گیت، غزل حتیٰ کی ہر صنفِ شاعری میں کمال حاصل ہوا۔ فلمی دُنیا میں انھیں جو مقبولیت گیت اور نغمے کے سبب حاصل ہوئی، وہ شاید ہی کسی اور گیت نگار کے حصے میں آئی ہو۔ ان کے گیتوں کی سب سے بڑی خصوصیت

سلاست اور موسیقیت ہے۔ علاوہ ازیں وہ گیت نگاری کے لیے ایسے موضوعات کا چناؤ کرتے ہیں جو عوام و خواص کے طبعی رجحانات کے ترجمان ہوتے ہیں۔ انھوں نے نسوانیت کے ہر رخ کو موضوعِ سخن بنایا۔ اس کے علاوہ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف علمِ بغاوت بلند کرتے ہوئے پُر تاثیر انداز میں گیت کے پیرہن میں ڈھالا۔

بیسویں صدی اردو گیت کے موضوعی ارتقا کے حوالے سے بڑی ثمر بار ثابت ہوئی۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا ہے کہ مکمل طور پر روایت کا طلسم ٹوٹ گیا تاہم اردو گیت نے موضوعی حوالے سے اپنے دامن کو وسعت دی اور اپنے عہد کی ضرورتِ حال اور فنی مآل کے تحت نئے موضوعات کو اپنے دامن میں سمیٹتا چلا گیا۔ بیسویں صدی میں اردو گیت کے جو سر بر آوردہ موضوعات اردو گیت نگاروں کے قلم سے مترشح ہوئے ان میں نسوانیت، جذباتیت، درد و کسک، عشق و محبت، ہجر و فراق، رتوں کا بیان، حب الوطنی، رزمیہ موضوعات، جنسیت، فلسفۂ حیات، فلسفۂ وقت، فلسفۂ اجل اور مزاحمت و بغاوت شامل ہیں۔ اختر شیرانی نے نسوانیت کو رومان میں مدغم کر کے پیش کیا۔ عورت کے ظاہر و باطن، جذباتی کیفیات اور فطری ضروریات کو بہ خوبی طشت از بام کیا ہے۔ میرا جی نے نسوانیت کے بیان میں جنسیت کا سہارا لیا ہے۔ وہ عورت کے داخلی جذبات کو فلسفیانہ رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ نسوانی جذبات جب درِ عشق پر دستک دیتے ہیں تو اس وقت ان کی کیفیت، بابِ عشق کے وا ہونے کے بعد ان کی قلبی کیفیات نیز جسمانی امنگوں اور تبدیلیوں کو گیت میں بیان کرتے ہیں۔ مجید امجد نے نسوانیت کو بھی دیگر مضامین کی طرح الگ پیرایہ اظہار دیا ہے۔ وہ نسوانیت کو بھی فلسفیانہ آہنگ میں پیش کرتا ہے، جس سے موضوعی سطح کسی حد تک پیچیدہ ہو جاتی ہے۔ قتیل شفائی نے نسوانیت کے تمام تقاضوں، امیدوں، امنگوں، ضرورتوں حتیٰ کہ اس پر ہونے والے تمام مظالم اور استحصالی روشوں کو نہ صرف بے نقاب کیا ہے بلکہ اس کے خلاف علمِ بغاوت بھی بلند کیا ہے۔

اختر شیرانی کے ہاں جذباتیت کی مستحکم صدا ملتی ہے، کیوں کہ ان کا جذبۂ رومان ان کے جذبات میں ایک لطیف ہیجان پیدا کرتا ہے، اس لیے جذباتیت بھی رومان کے لبادے میں نمودار ہوتی ہے۔ میرا جی کی جذباتیت فلسفیانہ اپج کے ساتھ سامنے آتی ہے، جس میں پیچیدگی کا عنصر نمایاں ہے۔ ان کی قلبی کیفیات و جذبات فلسفیانہ آمیزش کے باعث بہ آسانی فہم کے احاطۂ دسترس میں نہیں آتے ہیں۔ قتیل شفائی کے گیتوں میں جذباتیت کا پہلو بڑے احسن اور نفیس پیرائے میں اظہارِ فکر کی جولانیاں طے کرتا ہے۔ انھوں نے گیتوں میں جذباتیت کے پہلو کو بھی اس طور سمویا کہ ذہن کو تفہیم کے لیے تگ و دو نہیں کرنا پڑتی۔ ان کی جذباتیت سے عشق کی خوشبو آتی ہے، جو قاری و سامع کو اپنے سحر میں مبتلا کر کے اسے کسی اور دنیا میں لے جاتی ہے۔

درد و کسک ایسا موضوع ہے جو گیت میں ابتدا سے ہی چلا آ رہا ہے۔ عشق در حقیقت درد، تکلیف، الم اور کسک کا دوسرا نام ہے۔ گیت کا بنیادی موضوع عشق ہے لہذا اردو گیت میں درد و کسک کا پہلو نمایاں طور پر موجود ہے۔ اختر شیرانی کے ہاں عشقیہ ضو کے ساتھ درد و کسک کی لو موجود ہے۔ عین جوانی میں عشق کی بہ دولت اذیت و مصیبت کے ساتھ ناکامی اور محرومی کا تذکرہ جا بہ جا ملتا ہے۔ میرا جی کے گیت میں درد و کسک بھی فلسفے کے ملبوس میں لپٹا ہے۔ اس کے ساتھ عشق کی سختیوں اور الجھنوں کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ مجید امجد کے گیتوں میں میرا جی کے گیتوں کی طرح فلسفیانہ آمیزش اغلب ہے، جو اردو گیت نگاری کو نئی ڈگر سے متعارف کرواتی ہے۔ انھوں نے درد و غم کے موضوع کو آفاقیت سے مملو کیا ہے۔ ان کے ہاں کائنات کی ہر شے کے فانی ہونے کا دکھ فلسفیانہ آہنگ میں ملتا ہے۔ تمام تر عظمت کے باوجود انسان اور اس کے لیے تخلیق کی گئی کائنات بھی فنا کی راہ پر گامزن ہے۔ علاوہ ازیں انھوں نے درد و کسک کے موضوع کو اس طرح گیت میں سمویا ہے کہ وہ محض ایک خطے کے درد تک محدود نہیں رہا بلکہ عالم گیر موضوع بن کر ابھرا۔ قتیل شفائی کے گیتوں میں درد و کسک وسعت سے ہم کنار ہے۔ ان کے ہاں درد و کسک میں صرف عشق و محبت کا پہلو ہی نہیں ہے بلکہ نسوانیت کے مسائل، استحصال زدہ طبقے کے دکھ، سرمایہ دارانہ نظام کی سرپرستی کی بہ دولت غم و حزن بکھرا نظر آتا ہے۔

عشق و محبت اردو گیت کی روح ہے۔ ابتدا سے اب تک اردو گیت کے موضوعات میں وسعت آتی گئی تاہم یہ موضوع ہمیشہ سے اردو گیت میں اپنا تاثر قایم رکھے ہوئے ہے۔ اختر شیرانی عشق و محبت کی تمام کیفیات و معاملات کا احاطہ کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے گیتوں میں رومانیت کی تمازت اور حدت تمکنت کے ساتھ موجود ہے۔ میرا جی کے گیتوں میں موضوعِ عشق بھی پیچیدگیوں اور ناہمواریوں سے مملو ہے۔ کہیں کہیں فلسفیانہ رنگ اس قدر غالب ہو جاتا ہے کہ موضوعِ عشق بھی ایک اپج کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ مجید امجد نے عشق کے موضوع کو غمِ فرقت کے تناظر میں اپنایا ہے۔ ہجر کی کسک اور وصل کی طلب فلسفے کا لبادہ اوڑھے ہوئے ہے۔ قتیل شفائی نے عشق و محبت کے رموز و اسرار کو گیت کے مصرعوں میں اس حسن سے سمویا ہے کہ وہ عوام و خواص میں قبولِ عام کے درجے تک پہنچے۔ ان کے ہاں کسی قسم کی پیچیدگی، ثقالت اور تصنع نظر نہیں آتی ہے، لہٰذا وہ اپنا مافی الضمیر عشق و محبت کے تمام لوازمات کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔

فطرتِ انسانی ہے کہ اسے مظاہرِ قدرت میں ایک خاص دل چسپی، کشش اور انسیت محسوس ہوتی ہے۔ اردو گیت چوں کہ عوامی صنف ہے اس لیے اس میں انسانی فطرت کے اس پہلو کا اظہار ملتا ہے۔ اختر

شیر انی نے استعاراتی پہلو کو رومانیت کی مہمیز کے ساتھ گیت کا پیر ہن دیا ہے۔ وہ اس خوبی سے موسموں اور رتوں کو بیان کرتے ہیں کہ قاری اور سامع خود کو انھی مظاہر فطرت کے درمیان محسوس کرتا ہے۔ میر اجی نے گیتوں میں مظاہر فطرت کو نئے آہنگ و ڈھنگ کے ساتھ باندھا ہے۔ حسبِ عادت وہ کسی عام سے موضوع کو بھی فلسفے کی اوٹ دے کر خاص بنا دیتے ہیں۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ ان کا یہ اسلوب انھیں ایک مخصوص حلقے تک محدود کر دیتا ہے، جس سے وہ عوامی مقبولیت حاصل نہیں کر سکے۔ مجید امجد نے فطری منظر کشی بڑی مہارت اور چابک دستی سے کی ہے، تاہم اس سلسلے میں وہ فلسفہِ وقت کو ملحوظ رکھتے ہوئے مظاہرِ فطرت کو پیش کرتے ہیں، نیز قدرتی مناظر کے بیان میں وہ اپنے زاویہ فکر کو اپنے فلسفیانہ نظریات سے مملو کر کے مصرعوں کی صورت میں تراشتے ہیں۔ مجید امجد اگرچہ اپنے عہد کے نمایاں اور ممیز مقام کے حامل ہیں، مگر ان کے اردو گیت قبولِ عام حاصل نہیں کر سکے جیسے ان کی نظموں کو شہرت ملی۔ قتیل شفائی کو قدرت نے وہ ذریعہِ اظہار عطا کیا ہے جو قاری اور سامع کو اپنے حصار میں لے لیتا ہے۔ وہ مظاہرِ فطرت کو انتہائی سہل اور سادہ انداز میں بیان کرتے ہیں۔ قتیل موسموں اور رتوں کو اس طرح منظوم کرتے ہیں کہ قاری خود کو فی نفسہٖ بیان کردہ مظاہر کے درمیان محسوس کرتا ہے۔

منتخب گیت نگاروں کے ہاں پائی جانے والی موضوعی ممایزت بیسویں صدی میں اردو گیت کے تدریجی ارتقا کو واضح کرتی ہے۔ اختر شیرانی کے ہاں رزمیہ اور حب الوطنی سے مملو گیت انوکھے اور دل کش پیرائے میں ملتے ہیں۔ ان کے ہر مصرع سے حب الوطنی پھوٹتی ہے۔ میر آجی کے گیت جنسیت کا پیش خیمہ ہیں۔ یہ جنس پرستی کو اہم امر گردانتے ہوئے گیت کے قالب میں ڈھالتے ہیں۔ علاوہ ازیں انھوں نے گیتوں میں فلسفہِ حیات کو سمو کر گیت کے دامنِ فکر کو وسعت دی۔ مجید امجد کے گیت تصورِ وقت، تصورِ اجل اور تصورِ وطن جیسے منفرد موضوعات کو اپنے اندر مدغم کر کے اردو گیت نگاری کے موضوعی ارتقا اور تنوع میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ قتیل شفائی کے گیتوں میں مزاحمت و بغاوت کا عنصر تدریجاً منصہِ شہود پر آتا ہے۔ اردو گیت کے ارتقائی سفر کو بامِ عروج پر پہنچاتا ہوا یہ پہلو اس قدر مستحکم ہے کہ استحصال زدہ طبقے کو شعور و آگہی کے ساتھ انقلاب پر ابھارتا ہے اور سرمایہ دارانہ نظام کو جھنجھوڑ کو رکھ دیتا ہے۔

بیسویں صدی میں اردو گیت فنی و تکنیکی حوالے سے تجرباتِ نو کی بہ دولت متنوع محاسن و خصائص سے آراستہ ہوا۔ مختصر بحر میں نت نئے تجربات کیے جانے لگے۔ موضوعی سطح پر منظوم ہونے والے مختلف النوع موضوعات نے گیت کی مختصر بحر کو جامعیت کا نیا آہنگ دیا۔ غنائی پیٹرن اور موسیقی کی تکنیک میں بھی

ایسے پیمانے مختص ہونے لگے جو نہ صرف جدت آفرینی کے معیار پر پورا اترتے ہوں بلکہ موسیقار کے لیے گائیکی میں ممد و معاون ہوں۔ مذکورہ صدی کے اردو گیت میں سلاست اور روانی کو بھی برتا جانے لگا۔ نسوانی اظہارِ جذبات کے مخصوص موضوع کے ساتھ سماج کے دیگر مروجہ موضوعات اور معاصر حالات بھی گیت کے رواں اور سلیس پیرائے میں خوب صورتی سے ابھرے۔ موضوعی ارتقا نے اردو گیت کی سلاست کو بھی نیا رنگ دیا۔ استھائی یا ٹیپ کے مصرعے کے گیت کے مطابق مستحسن استعمال نے گیت کے حسن کو مزید نکھارا۔ اردو گیت میں علمِ بیان و بدیع کو قابلِ تحسین انداز میں بہ طور تکنیک اپنایا جانے لگا۔ اس ضمن میں صنائع بدائع اور تشبیہات و استعارات کو گیت میں سلیس و نفیس انداز میں سمویا گیا۔ اردو گیت چوں کہ خالص ہندوستانی صنفِ سخن ہے، اس لیے اس میں ہندی الفاظ کا شامل ہونا فطری عمل ہے۔ ہندی الفاظ اردو گیت کی فضا میں ایسے ہی مدغم رہے جیسے وہ اردو زبان کا حصہ ہوں، تاہم وقت کے ساتھ ہندی الفاظ کا بہ کثرت استعمال کم ہوتا گیا۔ لیکن اردو زبان سے ہم آہنگ اور مانوس ہندی الفاظ بدستور اردو گیت کا حصہ ہیں۔

اختر شیرانی اور میراجی کے گیت بیسویں صدی کے ابتدائی نصف میں اردو گیت کے فنی و تکنیکی پیرایہ اظہار اور مجموعی تاثر کے تدریجاً ارتقا کی غمازی کرتے ہیں۔ اختر شیرانی نے اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے مختصر بحور کا استعمال کیا۔ انھوں نے اس حوالے سے نئے تجربات کیے۔ متعین بحور کو مزید توڑ کر ازحد مختصر کیا۔ میراجی نے بھی اس تکنیک کو فنی ریاضت کے زیر اثر نکھار کر بہ خوبی برتا۔ اپنے گیت کے پیرایہ اظہار کے لیے مختصر بحور کا پیمانہ مختص کیا۔ مجید امجد اور قتیل شفائی کے گیت بیسویں صدی کے نصف دوم میں اردو گیت کی تکنیکی و فنی سطح اور کُلی تاثر کے بہ تدریج ارتقا کے عکاس ہیں۔ مجید امجد نے اردو گیت میں بھی اپنی طبعی اور میلانی جدت آفرینی کو برقرار رکھا۔ مختصر بحر کے چناؤ میں انتہائی حزم و احتیاط سے کام لے کر اپنے فلسفیانہ تصورات کا پرچار کیا۔ قتیل شفائی نے اپنے مزاحمتی اور نظریاتی خیالات کو مختصر بحر میں پرو کر پیش کیا۔ موسیقیت اردو گیت کی روح ہے جو ابتدا سے اب تک اس کا جزوِلاینفک ہے۔ تاہم بیسویں صدی میں اردو گیت نگاروں نے چند مخصوص غنائی پیٹرن سے نکال کر اردو گیت کی موسیقیت کا کینوس وسیع کیا۔ اختر شیرانی، میرا جی، مجید امجد اور قتیل شفائی کے ارتقائی سفر طے کرتے ہوئے جدت وندرت سے مملو گیتوں نے اردو گیت میں غنائیت کو متنوع انداز دیے، کبھی مدھم سُر اپنائے، کبھی تکرار کی نسبت سے ردھم پیدا کیا، کبھی کھنکتی موسیقیت میں ڈوبے الفاظ کو استعمال کر کے گیت کو حسن عطا کیا اور کبھی دھیمی لے میں گہری بات سے تاثر پیدا کیا۔ اردو گیت کا پیرہن نازک ہے، اسی تناظر میں سادگی و سلاست اردو گیت کا خاصہ ہے۔ بیسویں صدی

کے منتخب اردو گیت نگاروں کے ہاں بھی متنوع موضوعات کے باوجود روانی اور سلاست بر قرار ہے۔ اختر شیرانی عشقیہ معاملات کے مختلف پہلو بیان کرتے ہوئے بھی سلاست کا دامن تھامے رکھتے ہیں، نیز حب الوطنی اور رزمیہ گیت نگاری کے لیے بھی سادہ اندازِ بیان اپناتے ہیں۔ ان کا لہجہ اور اسلوبِ نگارش عوامی فہم کے قریب تر ہے، یہ بھی ان کی عوامی مقبولیت کی ایک وجہ ہے۔ میراجی کے گیت اگرچہ ان کی فلسفیانہ فکر میں ڈوب کر بعض اوقات ثقیل الفہم ہو جاتے ہیں، تاہم گیت کی روانی میں کوئی خلل واقع نہیں ہوتا ہے۔ مجید امجد کے گیت بھی فلسفے کی لپیٹ میں ہیں، تاہم انھوں نے نامانوس اور دقیق الفاظ سے احتراز برت کر سہل الفہم طرزِ بیان میں گہری معنویت کے ذریعے فلسفے کی تشنگی مٹائی ہے۔ سہل طرزِ ادا فلسفیانہ مضامین کے باوجود مجید امجد کے گیت کی فضا کو ہموار اور رواں رکھتی ہے۔ قتیل شفائی کے گیت سلاست و نفاست میں متنوع موضوعات کا بہترین مرقع ہیں۔ انھوں نے سماج میں بکھرے ہر پہلو کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ہر موضوع کو سہل الفہم انداز اور روانیِ لفظ و فکر سے بہ خوبی برتا ہے۔ مذکورہ گیت نگاروں نے اردو گیت کی بنیادی خاصیت یعنی سلاست و سادگی کو ملحوظ رکھتے ہوئے اسے نئے طرزِ فکر اور اسلوبِ بیان سے آشنا کیا۔ اردو کے ادبی اور نسبتاً گہرے الفاظ کو گیت کے معروض کا حصہ بنا کر عوامی فہم کے قریب کرنے کی کوشش کی، جس سے اردو کے نئے الفاظ گیت کا حصہ بھی بنے اور ان الفاظ کو عوامی معرفت بھی حاصل ہوئی، اس طرح گیت کی تفہیم و سلاست کو متاثر کیے بغیر کئی نئے الفاظ گیت میں شامل ہوتے گئے، یوں ہندی الفاظ کا اندراج کم ہونے لگا۔ استھائی یا ٹیپ کا مصرع اردو گیت کا بنیادی وصف ہے جو گیت کے موضوع میں ربط اور گیت کے تمام اشعار میں تنظیم پیدا کرتا ہے۔ بیسویں صدی میں اردو گیت کے دیگر فنی پہلوؤں کے ساتھ استھائی مصرع بھی ارتقا پذیر ہوا۔ منتخب گیت نگاروں کے گیتوں میں یہ ارتقائی صورت واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ گیتوں میں ٹیپ کا مصرع انتہائی عام فہم اور سہل انداز میں بُنا گیا کہ گیت کے یہ مصرعے ضرب الامثال کی صورت اختیار کرنے لگے۔ استھائی مصرع کو مختلف صورتوں میں برتا گیا، جن میں ایک گیت کے مصرعِ اولیٰ کی نصف شکل میں ہر شعر کے بعد دہرائی ہے۔ اس سے گیت کی تنظیم اور ربط پیدا کرنے کی ایک احسن صورت کے ساتھ ردھم کا ایک منفرد انداز بھی تخلیق کیا گیا۔ علاوہ ازیں صوتی تکرار و تاثر کے ذریعے استھائی مصرع کو برتا گیا، جس سے لطیف غنائیت کی تاثیر اور ربط کے صوتی پہلو سے ٹیپ کے مصرع کا نیا آہنگ سامنے آیا۔ صنائع بدائع اردو گیت کا حسن ہیں۔ ان کی بہ دولت مصرعے خوب صورت اور پُر تاثیر ہو جاتے ہیں، نیز مفاہیم کو مختلف پہلوؤں اور رنگوں میں برتا جاتا ہے۔ منتخب گیت نگاروں نے اپنی فنی مہارت اور فکری ریاضت کے سبب صنائع بدائع کو فن کارانہ انداز میں اردو

گیت کے پیرہن میں سمو کر اس کا لطف دو آتشہ کر دیا۔ اس ضمن میں علمِ بیان و بدیع کے خصائص کو استعمال کر کے مافی الضمیر کو مختلف تشبیہات، استعارات، تلمیحات، توجیہات اور توضیحات وغیرہ کے ذریعے واضح کیا جاتا ہے۔

منتخب گیت نگاروں کے ہاں موضوعی سطح پر کئی لحاظ سے اشتراکات موجود ہیں۔ انھوں نے ایک جیسے موضوعات کو مختلف صورتوں میں گیت کا آہنگ دے کر اردو گیت کے ارتقائی سفر کو عروج دیا۔ موضوعی اشتراکات میں سرفہرست سماج میں عورت کی مختلف حیثیتیں، مقام، حقوق، محبت و مودت اور اظہارِ جذبات کی متنوع صورتیں ہیں۔ انسانی جذباتیت، عشق و محبت کے مختلف رنگ و آہنگ، ہجر و فراق کی الم ناکی اور وصل و ملاقات کی عکس بندی مذکورہ گیت نگاروں کے ہاں اشتراکِ موضوع کی مختلف جہات ہیں۔ علاوہ ازیں سماج کی نبض شناسی، سماجی احوال کی پیش کش، معاشرتی ناگفتنی پر درد و الم کا اظہار اور فطرت نگاری کی مہارتیں بھی معروضی اشتراک کا حصہ ہیں۔ منتخب گیت نگاروں نے مذکورہ موضوعات کو انفرادی خاصیت، برجستگی و بے ساختگی اور نفاست و لطافت سے گیت میں پرویا ہے۔ تکنیکی اور فنی سطح پر بھی صریح اشتراکات نظر آتے ہیں۔ منتخب گیت نگاروں نے صنائع بدائع کو برجستہ اور شائستہ طریقے سے برتا ہے۔ تشبیہات و استعارات، تلمیحات اور دیگر صنائع بے ساختگی اور روانی سے سامنے آتے ہیں۔ گیت نگاروں نے گیت کے فنی لوازم، جن میں استھائی مصرع، غنائیت، سلاست اور اختصار نمایاں ہیں، بہ حسن و خوبی ملحوظ رکھتے ہوئے اپنا مدعا اور جذبات بیان کیے ہیں۔ مذکورہ گیت نگاروں کے گیتوں کے تجزیاتی مطالعے سے جہاں اشتراکات کی مختلف صورتیں سامنے آتی ہیں، وہیں موضوعی ممایزات اور افتراقات بھی سامنے آتے ہیں۔ اختر شیرانی نے نسوانی اظہارِ جذبات اور عشقیہ موضوعات کے علاوہ گیت کے نازک پیرہن کو ملحوظ رکھتے ہوئے حب الوطنی سے مزین گیت بھی لکھے ہیں، نیز رزمیہ گیتوں میں سپاہیوں کے جوش و جذبے کو گرمانے کے لیے ولولہ انگیز گیت بھی کہے ہیں۔ میراجی نے نسوانیت کے دیگر پہلوؤں کے ساتھ جنسیت کو بھی موضوعِ سخن بنایا۔ علاوہ ازیں فلسفۂ حیات کو گیت کے معروض میں پیش کر کے اردو گیت کو فلسفیانہ آہنگ دیا۔ مجید امجد نے فلسفے کے اس آہنگ کو مزید تقویت دیتے ہوئے تصورِ وقت، تصورِ اجل اور تصورِ وطنیت کو موضوعِ گیت بنایا۔ قتیل شفائی نے سماجی ناانصافیوں اور سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف علمِ بغاوت بلند کرتے ہوئے گیت کو مزاحمتی عناصر کی تلخیوں سے ہم کنار کیا۔ الغرض بیسویں صدی کے منتخب گیت نگاروں نے مذکورہ صدی میں اردو گیت کے ارتقائی سفر کو بامِ عروج تک پہنچانے میں فنی، تکنیکی اور موضوعی ہر لحاظ سے اہم اور کلیدی کردار ادا کیا۔

اختر شیرانی کے گیت موضوعی، فنی اور تکنیکی لحاظ سے سہل الفہم، عوامی تفہیم و دل چسپی کے قریب اور سلاست و روانی کا مرقع ہیں، یہی وجہ ہے کہ انھیں بہ طور گیت نگار عوامی و ادبی حلقوں میں مقبولیت ملی۔ میراجی کے گیت فنی لوازم، تکنیکی معیار اور فکری اعتبار سے دل چسپ، متنوع اور جدت و ندرت کے حامل ہیں۔ تاہم ہندی الفاظ کی کثرت اور فلسفیانہ آہنگ کے غلبے سے ان کے گیت کی فضا نسبتاً پیچیدہ ہو جاتی ہے۔ ادبی لحاظ سے یہ پیچیدگی نہ صرف قابلِ قبول ہے بلکہ قابلِ تحسین بھی ہے۔ لیکن، عوامی حلقوں میں یہ پیچیدگی ادغام کا باعث ہے۔ یہی بنیادی وجہ ہے کہ میراجی کے ادبی و معیاری گیت میدانِ ادب میں تو خوب معروف ہوئے، مگر عوامی سطح پر پذیرائی حاصل نہیں کر سکے۔ مجید امجد نے معدودے چند گیت لکھے ہیں اور جو لکھے وہ اپنے فطری میلان کے مطابق فلسفیانہ تصور اور طرزِ ادا میں لکھے۔ بہ طور نظم نگار شاعر تو انہیں بے حد مقبولیت ملی، تاہم نظم نگاری کے غلبے، فلسفے کے دقیق پیرائے اور کم لکھنے کے سبب ان کے گیتوں کو زیادہ مقبولیت نہیں ملی۔ قتیل شفائی اردو گیت کا ایسا نام ہے جو عوام و خواص میں یکساں معروف ہے۔ قتیل نے سماجی معاملات اور عوامی میلانات و رجحانات سے قریب رہ کر گیت کے لیے موضوعات اور طرزِ اسلوب کا انتخاب کیا۔ ان کے گیت عوامی رجحانات سے قریب، سماجی معاملات کے عکاس، عصری تقاضوں سے مملو اور گیت کے فنی و فکری لوازم سے آراستہ ہیں۔ ان کو بہ طور گیت نگار ادبی حلقوں کے ساتھ عوامی حلقوں میں بھی بے حد پذیرائی ملی۔

ب۔ تحقیقی نتائج

بیسویں صدی میں منتخب گیت نگاروں کے اردو گیت کے مطالعۂ عمیق سے یہ نتائج سامنے آتے ہیں:

۱. گیت بنیادی طور پر غنائیت سے وابستہ ہے۔ اس میں موسیقیت، استھائی اور سلاست کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ابتداً اردو گیت نسوانی اظہارِ محبت کے مخصوص موضوع تک محدود تھا، تاہم بیسویں صدی میں اردو گیت فن و فکر کے لحاظ سے ارتقائی مراحل طے کرتا ہوا وسعت سے ہم کنار ہوا۔ سماجی حالات، سیاسی معاملات، معاشرتی مسائل، عورت کی سماجی اہمیت و مقام، حب الوطنی، رزمیہ جذبات، وارداتِ قلبی کی مختلف کیفیات، فلسفیانہ مضامین، مذہبی عناصر اور تصوف کے پہلو اردو گیت کے معروض کا حصہ بنتے چلے گئے۔ ایسے بیسویں صدی اردو گیت کے ارتقائی سفر میں ممد و معاون ثابت ہوئی۔

۲. اختر شیرانی کے تمام تر گیتوں میں رومان اور عشق کا پرتو نظر آتا ہے۔ مزید برآں ان کا پیرایہ اظہار سادہ

اور سلیس ہے، ان کے ہاں تکنیکی پہلو بھی دقیق نہیں بلکہ عام فہم اور رواں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے گیت نوجوانوں میں مقبول ہوئے۔

۳. اختر شیرانی کے اکثر گیت عشقیہ معاملات کی عکس بندی کرتے ہیں تاہم ان کے بعض گیت رزمیہ بھی ہیں اور بعض حب الوطنی سے معمور بھی۔ ان گیتوں میں بھی ان کا طرزِ بیان عوامی دل چسپی کے قریب تر اور سلیس ہے۔ بیسویں صدی میں اردو گیت کا موضوعی کینوس یہیں سے ایک مختلف موضوع سے آشنا ہوتا ہوا ارتقا کی جانب بڑھتا ہے۔

۴. میرا جی کے گیتوں کا لفظی و معنوی نظام پیچیدہ ہے نیز فلسفیانہ مضامین گیتوں کو نیا رنگ اور آہنگ تو عطا کرتے ہیں تاہم یہ پہلو ان کے بعض گیتوں کو ادق اور مخصوص ادبی طبقے تک محدود کر دیتا ہے۔

۵. میرا جی کے نزدیک جنسیت وہ عنصر ہے، جس سے فرار ممکن نہیں، لہٰذا ان کے گیتوں کی عشقیہ فضا جنسیت سے مملو محسوس ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ان کے گیتوں میں فلسفۂ حیات کا پہلو نمایاں ہے۔

۶. مجید امجد کے گیتوں کی تعداد اگرچہ کم ہے تاہم فکری اور موضوعی مواد اردو گیت کی ارتقائی اساس کو مستحکم کرتا ہے۔ ان کا فلسفیانہ طرزِ اظہار، فلسفیانہ مضامین جدت و ندرت اور سلاست و روانی کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ قلیل التعداد گیت، عشقیہ معاملات کی کمی، فلسفیانہ مضامین اور فلسفیانہ طرزِ ادا مجید امجد کے منفرد ادبی گیتوں کی عوامی عدم مقبولیت کی نمایاں وجوہات ہیں۔ ان کے گیتوں میں تصورِ وقت، تصورِ اجل اور تصورِ وطنیت فلسفیانہ طرزِ فکر کے نمایاں پہلو ہیں۔

۷. قتیل شفائی نے فنی و فکری ریاضت کی بہ دولت عشق کی تمام کیفیات کو لوازمِ گیت کے تناظر میں انتہائی پُرکشش انداز اور پیرایہ سلاست میں بیان کیا، یہی ان کی بے حد مقبولیت کی اہم وجہ ہے۔

۸. قتیل کے گیتوں کا نمایاں پہلو سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف مستحکم بغاوت اور نسوانیت کے ہر پہلو کی ترجمانی ہے۔

ج۔ سفارشات

تحقیق اور مجموعی جائزے کے بعد مندرجہ ذیل سفارشات پیش کی جاتی ہیں:

۱. اردو گیت میں مختلف لسانی تجربات موجود ہیں۔ ان پر لسانیاتی تحقیق اردو ادب کے لیے ایک گراں مایہ

اضافہ ثابت ہو سکتی ہے۔

۲. مجید امجد کے گیتوں پر تجزیاتی کام تشنۂ تحقیق ہے۔ ان کے گیتوں میں فلسفیانہ مباحث اور طرزِ فکر بہترین تحقیقی کام ہو گا۔

۳. میراجی کے گیتوں میں فلسفیانہ فکر کی لفظیات اور مجموعی لفظیات پر تحقیقی کام میدانِ ادب کے لیے کارگر ثابت ہو سکتا ہے۔

کتابیات

بنیادی مآخذ

اختر شیرانی، اخترستان، کتاب منزل، لاہور، طبع اول، ۱۹۴۶ء۔

اختر شیرانی، شہرود، آئینہ ادب چوک، مینار انارکلی، لاہور، ۱۹۶۹ء۔

اختر شیرانی، شہناز، کتاب منزل، لاہور، ۱۹۴۸ء۔

اختر شیرانی، صبحِ بہار، کتاب منزل، لاہور، بار دوم، ۱۹۴۶ء۔

اختر شیرانی، طیورِ آوارہ، آئینہ ادب چوک، مینار انارکلی، لاہور، ۱۹۸۲ء۔

اختر شیرانی، لالہِ طُور، کتاب منزل، لاہور، باراول، ۱۹۴۶ء۔

اختر شیرانی، نغمہِ حرم، مکتبہ اردو، لاہور، بار اول، س ن۔

اختر شیرانی، کلیاتِ اختر شیرانی، مکتبہ انوکھا جاسوس کلام محل، دہلی، س ن۔

قتیل شفائی، جلترنگ، مکتبہ پگڈنڈی، امرتسر، اگست ۱۹۵۵ء۔

قتیل شفائی، گجر، مطبوعہ کوہِ نور پریس لال کنواں، دہلی، ۱۹۵۷ء۔

قتیل شفائی، رنگ، خوشبو، روشنی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی لمیٹڈ، ۲۰۱۱ء۔

قتیل شفائی، سمندر میں سیڑھی، جنگ پبلشرز پریس، لاہور، ۱۹۸۸ء۔

قتیل شفائی، ہریالی، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء۔

قتیل شفائی، برگد، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء۔

قتیل شفائی، جھومر، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۰۱ء۔

مجید امجد، شب رفتہ، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۵۸ء۔

مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، فرید بک ڈپو لمیٹڈ، نئی دہلی، ۲۰۱۱ء۔

میراجی، گیت ہی گیت، جمال برقی پریس، دہلی، س ن۔

میراجی، میراجی کے گیت، مکتبہ اردو، لاہور، س ن۔

میراجی، میراجی کی نظمیں، ساقی بک ڈپو، دہلی، طبع اول، س ن۔

ثانوی مآخذ

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، ادبی اصطلاحات کا تعارف، اسلوب، لاہور، اشاعتِ اول، مئی ۲۰۱۵ء۔

احمد حسین مجاہد، رموزِ شعر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۱۷ء۔

الطاف حسین حالی، دیوانِ حالی، انوار المطابع، لکھنو، ۱۹۲۶ء۔

الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، خزینہ علم و ادب، لاہور، ۲۰۰۱ء۔

امانت لکھنوی، اندر سبھا، در مطبع وحیدی واقع کانپور، س ن۔

انور جمال، پروفیسر، ادبی اصطلاحات، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء۔

اعجاز حسین، نئے ادبی رجحانات، کاروان پبلشرز، الہ آباد، ۱۹۴۳ء۔

اظہر علی فاروقی، لوک گیت، ادارہ انیس، الہ آباد، طبع اول، س ن۔

انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر تاریخ، عالمی میڈیا پرائیوٹ لمیٹڈ، دہلی، ۲۰۱۴ء۔

انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۴ء۔

ایس اختر جعفری، اختر شیرانی اور اس کی شاعری، اشرف پریس، لاہور، بار اول، ۱۹۶۴ء۔

بلراج کومل، مجید امجد - ایک مطالعہ (مضمون)، مشمولہ: اوراق جدید نظم نمبر، جلد ۱۲، شمارہ ۷-۸، دفتر اوراق، لاہور، جولائی، اگست، ۱۹۷۷ء۔

پانڈے، مینیجر، ادب اور سماجیات، مترجمہ سرورالہدیٰ، انجمن ترقی ہند، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء۔

حسرت موہانی، دیوانِ حسرت موہانی (حصہ اول)، مطبع الناظر، لکھنو، ۱۹۱۸ء۔

حسرت موہانی، دیوانِ حسرت موہانی (حصہ دوم)، مطبع الناظر، لکھنو، ۱۹۱۸ء۔

حفیظ جالندھری، کلیات حفیظ جالندھری، مرتب: خواجہ محمد زکریا، فرید بک ڈپو، نئی دہلی، اشاعت اول، ۲۰۰۸ء۔

جمیل جالبی، ڈاکٹر، میراجی - ایک مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۱ء۔

جے کرشن، چودھری، میرا کے گیت، ادارہ انیس اردو، الٰہ آباد، مئی ۱۹۵۹ء۔

خواجہ محمد زکریا، چند اہم جدید شاعر، سنگت پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۳ء۔

خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر، مجید امجد سے ایک انٹرویو، (انٹرویو)، مشمولہ: مجید امجد: شخصیت، فن اور منتخب کلام، مرتب: محمد حیات خاں سیال، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، اشاعت اول، ۱۹۷۸ء۔

رام بابو سکسینہ، تاریخِ ادبِ اردو، بزمِ خضرِ راہ، نئی دہلی، س ن۔
رشید امجد، ڈاکٹر، میر اجی شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۲۰۰۶ء۔
سردار جعفری، لہو پکارتا ہے، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، دسمبر ۱۹۷۸ء۔
سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء۔
سید عبد اللہ، ڈاکٹر، اردو ادب کی ایک صدی، ہندوستان لیتھو پریس، دہلی، س ن۔
سید عبد اللہ، ڈاکٹر، نقدِ میر، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۸۵ء۔
شمیم احمد، اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں، انڈیا بک امپوریل، بھوپال، ۱۹۸۱ء۔
ضیا الرحمان صدیقی، ڈاکٹر، جوش کی تیرہ نظمیں، سویرا آفسٹ پرنٹرس، اورنگ آباد، اپریل ۲۰۰۳ء۔
ضیا جالندھری، سر شام سے پسِ حرف تک، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۳ء۔
غازی علم دین، پروفیسر، آہ! ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی (مضمون)، مشمولہ: ماہنامہ اخبارِ اردو، ادارہ فروغ قومی زبان، اسلام آباد، جنوری ۲۰۱۲ء۔
فارغ بخاری، ادبیات سرحد (جلد سوم)، نیا مکتبہ، پشاور، ۱۹۵۵ء۔
فارغ بخاری، پشتو لوک گیت، نیا مکتبہ قصہ خوانی، پشاور، طبع اول، س ن۔
فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۶ء۔
کبیر داس، کبیر بانی، مرتبہ: سردار جعفری، س ن۔
قیصر جہاں، ڈاکٹر، اردو گیت، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، مارچ ۱۹۷۷ء۔
قیوم نظر، قندیل، کتاب خانہ پنجاب، لاہور، جون ۱۹۴۵ء۔
گوپی چند نارنگ، امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن ذخیرۂ اشپر نگر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء۔
محمد حیات خاں سیال (مرتب)، گلاب کے پھول مجید امجد۔ شخصیت، فن اور منتخب کلام، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، اشاعت اول، ۱۹۷۸ء۔
محمد دین تاثیر، آتش کدہ، جامعہ ہمدرد، دہلی، س ن۔
محمد سجاد مرزا بیگ، تسہیل البلاغت، نظام دکن پریس، حیدر آباد، ۱۳۳۹ھ۔
مسعود الرحمان خان، نیا عروض اور عظمت اللہ خان (دیباچہ)، مشمولہ: سریلے بول، س ن۔
مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنو کا عوامی سٹیج، کتاب نگر، لکھنو، ۱۹۹۷ء۔
مظفر علی، سید، گیت کار میر اجی (مضمون)، مشمولہ: سخن اور اہلِ سخن، مرتبہ: انتظار حسین، سنگ میل پبلی کیشنز،

لاہور،۲۰۱۶ء۔
میرا جی، مشرق و مغرب کے نغمے، سلسلہ مطبوعات اکادمی، شمارہ نمبر ۱۴، لاہور، ۱۹۵۸ء۔
میر تقی میرؔ، دیوانِ میر، جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آور آرٹ کلچر اینڈ لینگویج، سری نگر، ۱۹۷۳ء۔
ناصر عباس نیر، مجید امجد شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۱۹۹۰ء۔
نصیر الدین ہاشمی، دکن میں اردو، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدر آباد دکن، ۱۹۴۶ء۔
نفیس اقبال، پاکستان میں اردو گیت نگاری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء۔
وحید قریشی، ڈاکٹر، مطالعہ حالی، دارالادب، لاہور، طبع دوم، ۱۹۶۶۔
وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۷۴ء۔
وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے تناظر، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد، بار اول، ۱۹۷۹ء۔
ہارون الرشید تبسم، ڈاکٹر، ادبی اصطلاحات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، س ن۔

لغات

احمد دہلوی، سید، فرہنگِ آصفیہ، مطبع رفاہِ عام، لاہور، ۱۹۰۸ء۔
محمد امین بھٹی، اظہر اللغات، اظہر پبلشرز، لاہور، س ن۔
فیروز الدین، الحاج، فیروز اللغات، فیروز سنز، لاہور، بار اول، ۲۰۱۰ء۔
نور الحسن نیر کاکوروی، نور اللغات (جلد چہارم)، حلقہ اشاعت، لکھنو، ۱۹۱۷ء۔
وارث سرہندی، علمی اردو لغت، علمی کتاب خانہ، لاہور، س ن۔

رسائل و جرائد

تحقیق نامہ، شمارہ ۲۵، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۹ء۔
فنون، سہ ماہی، جلد ۴، شمارہ ۷، سینتالیس انار کلی، لاہور، دسمبر ۱۹۶۶ء۔
قند، مجید امجد نمبر، شمارہ ۸-۹، مکتبہ ارژنگ، پشاور، ۱۹۷۵ء۔
ماہنامہ اخبار اردو، ادارہ فروغ قومی زبان، اسلام آباد، شمارہ نمبر ا، جلد ۳۹، جنوری ۲۰۲۱ء۔
فن اور شخصیت قتیل نمبر، شمارہ ۱۳-۱۴، نرگس پبلی کیشنز، بمبئی، جون ۱۹۸۲ء۔
ماہنامہ اردو دنیا، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، شمارہ نمبر ۱۲، ۱۰ دسمبر ۲۰۱۹ء۔
شاہراہ، پہلا شمارہ، حالی پبلشنگ ہاؤس، دہلی، س ن۔
جدید نظم نمبر، اوراق، جلد-۱۲، شمارہ ۷۷۸، اردو بازار، لاہور، جولائی-اگست ۱۹۷۷ء۔

ٹیلی فونک انٹرویو

اختر عثمان (ٹیلی فونک انٹرویو)، ۷ جولائی ۲۰۲۱ء، بوقت ۰۷:۱۰pm۔

جہاں گیر عمران (ٹیلی فونک انٹرویو)، ۱۲ جولائی، ۲۰۲۱ء، بوقت ۱۰:۰۸pm۔

علی اکبر عباس (ٹیلی فونک انٹرویو)، ۹ جولائی، ۲۰۲۱ء، بوقت ۰۸:۳۰pm۔

انگریزی کتب

C. Day Lewis, The Lyric Impulse and Windus Ltd., London, 1965.

Encyclopedia, Britannica, Volume 14, London, 1953.

F.T. Palgrave, The Golden Treasury, London, 1964.

George Sampson, The concise Cambridge History of English Literature, London, Cambridge University Press, 1970.

James Reaves, Understanding Poetry, London, 1965.

Jonathan Culler, Theory of Lyric, Harvard University Press, London, England, 2015.

Popular Oxford Combined Dictionary, Chohan Printig Press, Lahore, NM.

William Flint/Thrall/Hibbard, A Hand Book of Lit. Revised & Enlarged, Odyssey Press, second Edition, 1 January 1960.

W.H. Hudson, An Introduction to the study of Literature, London, 1913.

ویب گاہیں Websites

https://www.dictionary.com/browse/lyric

https://www.dictionary.com/browse/lyric

https://www.google.com/amp/s/dictionary.cambridge.org/amp/english/lyric

https://www.merriam-webster.com/dictionary/lyric

https://www.lexico.com/definition/lyric

https://www.collinsdictionary.com/amp/english/lyric

https://www.jahan-e-urdu.com/great-film-song-writer-qateel-shifai/

https://www.urdulinks.com/urj?p=3216

ضمیمہ جات